وزارة الثقافة

الهيئة العامة لقصور الثقافة

التفاعل النصى

التناصية، النظرية والمنهج

نهلة فيصل الأحمد



التفاعل النصى

التناصية، النظريـــة والمنهـج

نهلة فيصل الأحمد



سلسلة
كتابات نقدية

تصدرها
الهيئة العامة لقصور الثقافة

• التفاعل النصي
التناصية، النظرية والمنهج
• نهله فيصل
• الطبعة الأولى:
الهيئة العامة لقصور الثقافة
القاهرة - 2010م
328ص. 5ر13 × 5ر19 سم
• تصميم الغلاف: هند سمير
• المراجعة اللغوية: أحمد حسن
• رقم الإيداع: ١١٥٨٨ / ٢٠١٠
• الترقيم الدولي: 978-977-704-129-4
• المراسلات:
باسم / مدير التحرير
على العنوان التالي: 16 أ شارع أمين سامي - قصر العيني
القاهرة - رقم بريدي 11561
ت: 27947891 (داخلي: 180)
Email:ketabat2004@hotmail.com
• الطباعة والتنفيذ:
شركة الأمل للطباعة والنشر
ت: 23904096



تعنى بنشر النقد التطبيقي والنظري وتهتم بإبراز نتاج المدارس النقدية العربية والعالمية

التفاعل النصى
التناصية، النظريـــة والمنهـج

المحتوى

الإهـــداء

أناديك..

أبي..

وأنت الغياب الحضور

لترابك رائحة النارنج

ولروحك عطر الوردة

إلى حزن فاطمة..

إلى توأم الروح غادة..

المقدمة

ـ ما الذى يحدث عندما نقرر الكتابة أو القراءة؟!

نفرد صفحات من أرواحنا، نخط عليها نبض أحاسيسنا، ذكريات تأتينا فى دفق، مشوشة، حيث الأقاصى ترسل إشعاعاتها لتتبدد عتمة السطح وعلّها!

تزدحم أمامنا النصوص/ الصور/ اللغة، بلا رابط، وكأنه احتشاد سريالى، وكأنها مخيلة بغوّ، تريد إطلاق كل ما فيها، بعثه، تحريره، حتى يتسنى لها النوم بعد صيحة الديك فى فجر يبدد العتمة.

إننا محكومون بالتأمل الإرجاعى للذاكرة، محاصرون حتى فى عقولنا، لا يمكننا التقدم قيد أنملة فى حاضرنا، دون الالتفات إلى الوراء، فللكلمات/ النصوص سلطة تقتضى الاعتراف والاستيعاب، إنها كلمات/ نصوص موجودة مسبقاً، إنها كلمات علينا أن نختارها،

معطاة، تتردد فى دائرة عليا، كلمات أشبه بالتابو، لكنها قابلة للتدنيس.

عنف التخيل هو ما يمارسه الآخر علينا. هذا الآخر هو ماضينا المتجذر فينا، يسكننا كطفولتنا يجعلنا نرتد إليه، يهبنا أحلام أسلافنا الملونة، كتاباتهم، صورهم، نحاول عبثًا اجتثاث أنفسنا، تحريرها منه، تخليص أصواتنا من أصواتهم، نشدّ ويشدّ إلا أن ما نشده هى حبال أصواتنا، (تنتفى الأنا أمام خريطة النصوص التى تحاصرنا ولا يمتاز ضمير غير النحن) وأمام هذا الضمير القاهر لا يمكن أن ندعى الفردانية أو ندعى الأولية فالأول أسطورة كبرى، وزمن الأوائل ولّى وامّحى.

الأولية هى انقياد الدهشة إلى نصنا، هى تطوير الكلمات أمام غزو النصوص التى يحكمنا إنجازها بالخرق المستمر، وبالتفاعل المستمر، وبالتداخل المستمر، حيث الكتابة حدث لا ينتهى من التناصية، وحيث النصوص تعيش عقد النقض دائماً.

تستحضر نصوصنا نصوصًا أخرى، فتحضر الأخيرة بتوهجها أو بعدمه، تشكل إضافة أو إساءة إلينا/ إليها. تحضر بعد أن مرت بأمداء متفاوتة من الزمكان، جرى لها، وعليها تحول أفقدها براءتها. فلا يوجد نص يبقى على حاله، وإلاّ صار إلى موات، ولا مناص حينها من التحول، إذ لا شىء يبقى على حاله.

فالعالم لا يتوانى ينتج نصوصاً، إنه يستبيح أشياءه العتيقة/ الجديدة، ليس على سبيل التذكر دائماً، ولكن على سبيل التجاوز والتخطّى. تصحب هذا الفعل متعة تفرزها حاسة أغرقتها عمليات

المتح من بئر عميقة.

هذه المتعة المتأتية للكاتب/ الشاعر/ القارئ/ الناقد من رحم قديمة ومن أزمان كانت جاثمة فى مكاناتها تتقدم إلى الصفوف الأولى فى الذاكرة لتكشف عن سر جمالها، فيعيش هذا المعنىّ بها تيهاً، يغترب ويقترب، يعشق ويغازل، وكأن النصوص أنثى بدت تكشف له عن سوطن الغواية، يدخل اللعبة، يستمر فيها .. حتى يتكشّف له السّر عن عجوز تمحّل وجهها، وإذا بها تحمل ذاكرة جسدها الغض الطرى، تروى، تحكى ولا تنتهى، حتى يتبين الخيط الأبيض من الخيط الأسود، تسكنها شهرزاد ويسكنها سرد سرمدى.

إنّ التناصية شرط وجودنا وهى دون منازع شرط استمرارنا فليس من أمر/ شىء/ نص فى العالم لا يستدعى التناصيّة .

لا نستطيع أن ننطلق فى الكون هائمين على وجوهنا، لا نملك من أمر دنيانا شيئاً، ولا نستطيع أن نعيش فى محاكاة دائمة، فالمحاكاة لا تفرز إلاّ نصوصًا منسوخة يزاحمها الأصل دائمًا ويجثم على صدرها فتغيب وتنتفى ملامحها، ومع مرور الزمن تهترأ، والمحاكاة عادة طفولية لا تتناسب وسن الرشد الذى نحيا، ما يناسبنا هو تجاوز المحاكاة، هو التناصية، حيث الاختلاف هو ما يمنح النصوص شرعية الوجود، يحرّضها/ يحرّضنا على الحب/ الممارسة/ الاستمرار... وما نبحث عنه هو الاستمرار بعد الوجود ولا استمرار بدون اختلاف، فالاختلاف فعل عشق وفعل خصومة فى آن معاً. وعبر انجذابات عديدة وعبر دورانات فى فلك النصوص - تعترى النص الذى يسعى إلى ليلاه هزات يتوق من خلالها إلى التوحّد فى

الكلّ وإلى الحلول فيه حين يصبح الكل ليلى وتصبح ليلى معشوقة الجميع، يسعى جميع العاشقين إلى عقد علاقات علنية أو سرية معها، وأنفاس ليلى مبثوثة في الهواء، وصوتها يملأ الكون وصورتها في كلّ مشيّد جديد.

فالنصوص كالطاقة لا تفنى ولا تتبدّد ولا تخلق من عدم بل إنّها تتحول إلى أشكال أخرى، مثلها مثل الحجارة التى تحمل تاريخ انبنائها في كل مشيّد جديد، وتحتفظ بذكرى تشكلّها في أبنية ومساجد وقبب، وتتذكر صورتها مستقلة، وتتذكر حياتها حين كانت في غفلة من الزمان رمالاً في صحراء الوجود.

إنّ الكلمة التى تأتينا، تأتى إلى نصنا تشتبك مع كلماتنا نستخدمها في ظروف جديدة، فتتبادل الإنارة مع سياقات جديدة، وتتفاعل تفاعلاً متوتّراً. نظفر منها بأجوبة جديدة، قد تكون قيلت آلاف المرات قبل أن تصل إلى نصنا فتسكنه، ولكنها حتى في هذا النص الأخير تحتفظ بومضات نورها، يكبّلها ماضى استعمالاتها السابقة. إنها حضور في الجسد الجديد تحتفظ بندوبات لها على سطحه أو في العميق من طبقاته، جيولوجيا كتابات، تستنفر العديد من القراء لتتبع حفرياتها "وفي كل طبقة منها ضوء يتلألأ ويضيء كتابات أخرى، وهكذا إلى لانهاية........، حيث يصبح النص قطعة كريستال كل الأضواء معكوسة فيها وعنها، لا ينفي بعضها بعضاً، ولكن ينوس بعضها على بعض، والناظر إليها لا يدرى أى ضوء فيها يشكل أصلاً أو مركزاً، فكلها أضواء، وكلها يتلألأ ويضيء".

تتراءى النصوص فيها كالهجس تماماً، وتبقى أقرب للضياع

منها للوضوح، متحجبة متكتمة، لا تعلن عن كنوزها ولا تدل على خباياها إطلاقاً.

إنّ القارئ في هذه الحالة ليس منوطًا فقط بمسؤولية قراءة النص، بل بإنتاج النص وبكتابته عبر عمليات تفاعل ومنافسة، اختلاف وتضاد، يهيئ له أفقه المتشكّل بكل ما يحتاجه النص من أدوات وما يتطلبه من مفهومات، يهتك من خلالها حجاب الحياء، تدفعه شهوة يبتغي إليها الوسيلة، قراءة تبعث الجسد وتولّد اللذة، فكما أنه لا حياد مع الجسد الجميل الممتنع، كذلك لا حياد في القراءة، فلا توجد قراءة بريئة تملي على القارئ أن يبقى ضحية مستسلمة، كعاشق خائن أو كعابد مرائي غير قادر على الذبح والفداء عازفًا عن إلقاء نفسه في اليمّ.

وهذا النص/ الجسد ليس طرسًا فقط، أي ليس كلمات تحت الكلمات، كما يعنون دي سوسير أحد كتبه، وليس حفراً مستمراً في جيولوجيا النصوص بحثًا عن نوايا خطاباتها، كما يفعل ميشيل فوكو في أبحاثه، وليس رؤيا العالم التي يرى فيها غولدمان بنية للنص، وليس هو طبقة اللاوعي وفق فرويد، ولا اللاشعور الجمعي كما يرى يونغ، ولا هي بنية لغوية تشابه بنية اللاشعور وتعكسها كما يرى جاك لاكان، ولكن النص هو اجتماع نصوص، "جيش خلاص نصوصي" لا يحوز فيه المتن وحده على الدلالة بل تقبض التّنّاصيّة على علاقاته المستمرة مع النصوص، فتقبض بالتالي على دلالته وتقف شاخصة على ذرا الشعرية.

إن النص يتحول إلى دال يعوم على سطوح مختلفة ينزلق عنه

مدلوله دائمًا مع كل تشكيل نصوصي جديد، ومع كل قراءة. فالنص لا شك فى ترحال دائم، لا يفرز نصًا كاملاً بل ينتج (بين نص) ، ولا تكون القراءة له نهائية، بل هى (بين قراءة) ، وقدرها أن تبقى كذلك مع اختلاف الزمن، فيها يتحول النص جراء ذلك إلى مجرّة من الدلالات، قماش متصل من السنن وأجزاء السنن، تمّ تشغيلها سابقًا فى عدد لا يحصى من النصوص.

إن أية ممارسة تتجاهل النصوص السابقة هى محاولة جادة لتشييء النص، ولخمد حواريته الفطرية، فى حين يقوم التفاعل النصى بتثبيت خاصية الحوارية ونقلها إلى حيز الممارسة، ورصد علاقاتها، وفتح الباب أمام تسميات لهذه العلاقات غير التى رصدتها التناصية حتى الآن.

والتفاعل النصى مركب وصفى تجتمع لمتلقيه دلالة تنشطر إلى دلالتين، فهو فى قسمه الأول ممارسة، وهو فى قسمه الثانى نص، لذلك توجهت الدراسة إلى مساءلة النقد العربى والغربى حول هوية هذا النص، فكان سؤال الفصل الأول من الدراسة المؤلفة من أربعة فصول ما هو النص؟

وللجواب على هذا السؤال توجهت الدراسة إلى (الثقافتين العربية والغربية تستنطق معانى كلمة نص) وتسبر دلالاتها، وتوجهت من ثمّ إلى الحقول المعرفية التى اشتغلت على النص كحقل تجريبى: اللسانيات والشكلانية والبنيوية ومرحلة ما بعد البنيوية، والقصد من وراء ذلك هو التعرّف على موقع التفاعل النّصى بين هذه الحقول. وتنبّهت إلى ولادة هذا المفهوم فى مرحلة ما بعد البنيوية وفى الحقل

السيميائى على وجه التحديد، وتنبهت إلى كون التفاعل النصى مفهومًا تفكيكيًا أيضاً، ولم تكتف الدراسة بالدلالة الأولية لهذا المفهوم بل اتجهت فى الفصل الثانى إلى بناء نظرية التفاعل النصى عبر التفكّر بكل النتاج الذى وصلنا حتى الآن، وحاولت الاستفادة منه فى طرح مفاتيح لدراسة التراث العربى، وبثّ اقتراحات بين زوايا هذه النظرية، وسعت إلى أن تكون مترابطة متكاملة. لم تأخذ الدراسة الأمور من منهج تاريخى بل طوال الفصلين الأول والثانى وهى تقوى البحث بمغازلات سيميائية وتفكيكية، استفادت من الأولى إحالة ومن الثانية تقليباً وكشفاً.

ولكن التفاعل النصى لاقى اشتباكًا فى مناطق تقاطع المصطلحات العربية والغربية، الأمر الذى جعل الدراسة تأخذ على عاتقها فض هذا الاشتباك فى فصلها الثالث، فاتجهت الدراسة إلى النقد العربى القديم الذى وسم عملية الإبداع بالسرقة وسمّاها تجاوزًا بنظرية السرقات، فساءل واستنطق وفك دلالات محتجبة فى النصوص النقدية القديمة التى وقف وراء استمرارها على ما هى عليه نظام ما، ثم اتجهت الدراسة إلى الأدب المقارن أيضًا فحصرت المصطلحات التى أشاعت تشابهًا بين مفهوماتها ومفهوم التفاعل النصى، وتوصلت إلى نتائج جد مهمة فى المقارنتين.

أمّا الفصل الرابع فقد اختص بتأسيس جهاز مفهوماتى للتفاعل النصى يشتغل من خلاله فى قراءة النصوص والبحث عن شعريتها إذ إنّ الشعرية خصيصة علائقية، فشعرية كل نص كامنة فى تفاعلاته، ولاستنطاقها كان لابد من بناء هذا الجهاز وتوصيف

علاقاته وتسمية آلياته، فابتدأ الفصل بكتابة مواد دستور التفاعل النصى هذه المواد هى التوصيف الذى خلصت إليه الدراسة من القسم النظرى ثم وزعت الدراسة عمل التفاعل النصى على أقسام بغية تفعيل دور هذا المفهوم فى القراءة أولاً والخروج من البحث بنتائج علمية صحيحة ثانياً، ورأت الدراسة أن التفاعل النصى ذاتى وعام أمّا الذاتى فيحدث بين نصوص الكاتب نفسه وأمّا العام فينقسم بدوره إلى تفاعل نصى جنسى أى أن النص يتحاور مع بنات جنسه من النصوص وإلى تفاعل نصى مع الأنواع الأخرى من غير جنسه) .

وقد تكون هذه النصوص أسطورية، دينية، أدبية، فنية: أغنية، فلم، لوحة.. إلخ، إذ يمكن لأى نص أن يدخل فى عملية التفاعل ما دام حاز على دلالة قارة على اختلاف جنسه أو نوعه... أو ...) إلخ.

وقد اقترحت الدراسة علاقات تسع توصّف عملية التفاعل واستجمعت لها آليات عربية وغربية يمكن أن ترصد عملية التفاعل النصى.

أمّا العلاقات فهى: البارانص والتناص والميتناص والتعلّق النصى والمسكوت عنه والنص المبدّد والأرشينص والترجمة والهايبرنص.

وأما الآليات فهى: التحرير والتقطيع والدوبلاج والتشويش والخطيّة والإدماج والقلب والعكس وتغيير مستوى المعنى..إلخ.

والتفاعل النصى باتجاهه نحو النصوص يتجه نحو خطاباتها، يستنطقها ما لم تنطقه، ويصدر إلى السطح ما أخفت فى العمق، فيفكّكها ويقلب أنساقها وينظر فى استواء أنظمتها المظللة أحياناً،

ويقف على هنّات الخطابات فى رسم أيديولوجيات صارمة السطح مفككة الداخل.

فالتفاعل النصى مفهوم ينتمى إلى النقد الثقافى أيضاً، إذ ينمّى الإيجابى فى الخطابات ويعرّى السلبى ويكشف عن هنّات الفكر المستنسخة ويتساءل عن سبب استمرارها رغم ثبات خطئها وبطلان منفعتها.

ثم تخلص الدراسة إلى نتائج فى نهاية الكتاب.

الفصل الأول

١- التفاعل النصّى

(١-١) من النصّ إلى التفاعل النصى

التفاعل النصى مركب وصفى تجتمع لمتلقى هذا المصطلح دلالة منشطرة إلى دلالتين. فهو فى جزئه الثانى نص، وفى جزئه الأول ممارسة (تفاعل) ، فيكون الجزء الثانى هو حقل أو موضوع هذه الممارسة. وبما أن النص هو حقل التفاعل فقد صار لزاماً علينا أن نعرّف بهذا الحقل المصطلح والمفهوم منطلقين من أسئلة:

- ما هو النص؟
- هل النص مفهوم عربى استوت دلالته فى الدرس العربى النقدى القديم، أى هل عرف العرب هذا المصطلح؟
- هل النص مفهوم غربى؟
- هل تتعارض دلالته الغربية مع دلالته العربية؟
- فى إطار استخدامنا لمصطلح "النص" فى الدراسات الحديثة

وبشكل كبير هل تمّت الدراسات وفقًا لمفهومه العربى أم وفقًا لمفهومه الغربى؟

وبعد تعرفنا مصطلح النص، سنجرّ الخطا تباعًا لمعرفة النص من خلال الحقول التى تناولته بالدراسة ومنحته مفاهيم تتناسب ونظرياتها؛ وذلك لموضعته فى موقعه الحقيقى قبل الولوج إلى حقل التفاعل النصى التناصيّة).

(١ – ١ –١) النص لغة واصطلاحاً:

إن البحث عن الأصول اللغوية والاصطلاحية لكلمة (نص) فى الثقافتين العربية والغربية أمر لا يستوجبه اختلاف النظم المرجعية التى استمدت منها المفاهيم وجودها، اختلاف حقول المعرفة الحاضنة له والموجهة لدلالته فى الثقافتين المذكورتين.

ولذلك يتعين على كل بحث أن يضبط مجاله الذى يدور فيه، والمفاهيم التى يعتمد عليها فيحدد بذلك موقعه من الاختصاصات المتنوعة والمتداخلة. لكى يتمكن المتلقى من ولوجه القائم على تلك المفاهيم، وهذه ضرورة إبستمولوجية.

وتعريف النص أمر صعب، وذلك لتعدد معايير هذا التعريف ومداخله ومنطلقاته ولتعدد الأشكال والمواقع والغايات التى تتوافر فى ما نطلق عليه اسم نص .

ومدخلنا الأول: الثقافة العربية

(١ – ١ –١ – ١) النص فى الثقافة العربية

(١ – ١– ١– ١– ١) النص لغة

يرد النص فى المعاجم العربية بمعان عدة يتداخل فيها الحسى

والمجرد وهى:

(١) الرفع: فالنص رَفْعُك الشىء، نص الحديث ينصه نصاً: رفعه[١]

(٢) الظهور والبروز: وكل ما أظهر فقد نُصَّ ومن ذلك المنصة. ويقال: نص العروس[٢] أقعدها على المنصة لترى، وبهذا قد يصل الظهور إلى غاية الشهرة والوضوح والفضيحة.

(٣) أقصى الشىء وغايته: ومنه نص الناقة: أى استخرج أقصى سيرها[٣]

والنص النصيص: السير الشديد والحثّ، وتأخذ معنى التحريك أيضاً.

(٤) الاستقصاء: وهو متصل بالمعنى السابق فى[٣] ومنه نصّ الرجل نصًّا إذا سأله عن شىء حتى يستقصى ما عنده[٤] والنص أقوى الجهد.

(٥)التراكم: الكثافة أو التراص) ، ونص المتاع نصاً جعل بعضه على بعض[٥]

(٦) الاستواء ضرب من التناسق أو التناظم) . وانتصّ الشىء وانتصب إذا استوى واستقام.

(٧) ونص الشواء ينص نصياً صوت على النار ونصت القدر غلت[٦]

(٨) ونص ينص على الشىء عيَّنه وحدّده.

(٩) المنتهى والاكتمال فقد ورد عن على بن أبى طالب رضى الله عنه: "إذا بلغ النساء نص الحقاق أو الحقائق فالعصبة أولى"[٧]

ويعلق صاحب القاموس المحيط على ذلك: إذا بلغن الغاية التى عقلن فيها على الحقاق وهو الخصام، أو حوق فيهن، ويجاريه ابن

منظور فى ذلك: "إذا بلغن غاية الصغر إلى أن تدخل فى الكبر فالعصبة أولى بها من الأم، يريد بذلك الإدراك والغاية"

وقال المبرد: "نص الحقاق منتهى بلوغ العقل. أى إذا بلغت من سنها المبلغ الذى يصلح لها أن تحاقق وتخاصم عن نفسها وهو الحقاق، فعصبتها أولى بها".

فالنص نص الحقاق (هو المنتهى: الاكتمال والقدرة والنضج ببلوغ العقل) ، ويقال "بلغ الشىء نصه أى منتهاه"(٨)

وهنا يمكننا إدراك معنى النص المنتهى (المغلق) ، وذلك لشدة وضوحه. وهو ما سيتم انتقاله إلى حقل علم الأصول لاحتوائه معنى.

(١٠) الإظهار وهو عند الفقهاء نص القرآن ونص السُّنة(٩) فثعلب يقول: "النص كشف وإظهار، وكل مظهر فهو منصوص، وكل تبيين وإظهار فهو نص"(١٠)

ونستنتج من ذلك أن النص فى اللغة هو "الظهور والإيضاح والانتظام وغاية الشىء ومنتهاه".

(٢-١-١ - ١ - ١) النص اصطلاحاً:

إن دلالة (نص) لا ترتهن بالظواهر القاموسية، فالمعاجم لا تطرح إلا قوالب لفظية لا تحيط بمفاهيم الأشياء، وتظل المدلولات تهاجر بين الدوال، لا تخضع إلا لأحكام السياق أو الحقل الذى تشتغل فيه ويشتغل بها. ويمكن القول إن الدلالة اللغوية التى اكتسبتها كلمة نص وهى أن تشير إلى القرآن وإلى السنّة قد غذتها دلالة لغوية أخرى، لتصبح مصطلحًا له ميدان اشتغال جديد، هو ميدان علم الأصول، يتجول فيه بحرية بين العلوم النقلية والعلوم العقلية.

فالأصل فى (التفكير بالنص) عند المنظرين العرب والمفسرين والمؤولين يعود إلى ضرورة فهم النص القرآنى فهمًا صحيحًا والإحاطة بأسرار معانيه لتفادى تفسيره تفسيراً خاطئًا. ولذلك كان الكلام عن تحديد مفهوم النص فى كتب التفسير فصار النص يحيل إلى "ما لا يحتمل إلا معنى واحداً، أو ما لا يحتمل التأويل(١١) وتأسيساً على ذلك قيل لا اجتهاد مع النص) (١٢)

ومن أهم المؤسسين لهذا المعنى الاصطلاحى الشافعى ت٢٠٥هـ/ ٨١٩م) الذى عرف النص بأنه "المستغنى فيه بالتنزيل عن التأويل"(١٣)

تتعمق الصلة أكثر بين الدلالة اللغوية والدلالة الاصطلاحية هنا، فالذى لا يحتمل إلا معنى واحداً والذى لا يحتمل التأويل يجب أن يكون واضحًا بيّنًا وهذا ما يتبين فى تعليق أبو الحسن البصرى المعتزلى ٤٣٦هـ١٠٤٤/م) على قول الشافعى: "النص خطاب يعلم ما أريد به من الحكم سواء أكان مستقلاً بنفسه، أم علم المراد به بغيره". إنه تقيد بثلاثة شروط وهى: أن يكون كلاماً وأن لا يتناول إلا ما هو نص فيه وأن تكون إفادته لما يفيد ظاهراً غير مجمل ؛ أما اشتراط كون النص عبارة، فلأن أدلة العقول والأفعال لا تسمى نصوصاً، وأما اشتراط ظهور دلالته فلأن النص فى اللغة مأخوذ من الظهور. وأما اشتراط إفادة النص، فلأن الإنسان إذا قال لغيره: (أضرب عبيدى(لم يقل أحد إنه نص على ضرب زيد من عبيده، لما أفاده، وأفاد غيره"(١٤)

وتتبين دلالة المصطلح أكثر إذا أخذنا بعين الاعتبار أنه مثار جدل طويل بين طرفين أحدهما يأخذ ويشدّد على عدم قبول التأويل مع

النص، والآخر يترخّص فى ذلك. والذين يشدّدون يصرون على أن دلالة المصطلح تنحصر فى "اللفظ" المقيّد الذى لا يتطرق إليه احتمال، ولا يتطرق إليه التأويل"(١٥) ويعزّز الغزالى ذلك فى كتاب "المستصفى من علم الأصول"، فيقول النص: هو "الذى لا يحتمل التأويل"(١٦)، ومبعث هذه الصرامة لئلا يختلف المسلمون فى أمور دينهم (الفرائض والعبادات) وأمور دنياهم ا(لحقوق والواجبات) ، فالنص وحده المرجع، والمرجع الوحيد والواضح الذى نستنبط منه أدلة الأحكام. وهذا ما نجده فى تعريف ابن حزم للنص: "هو اللفظ الوارد فى القرآن والسنّة مبينًا لأحكام الأشياء، ومراتبها، وهو الظاهر، وهو ما يقتضيه اللفظ الوارد المنطوق بها"(١٧)

أما الذين يؤولون فيقولون "بندرة النص". ومنهم ابن عربى والسيوطى فابن عربى يقول: "فما فى الكون كلام لا يتأول"(١٨) والسيوطى الذى يقر بالتأويل معتلاً بالقرائن الحالية والمقالية يقول: وقد نقل عن قوم من المتكلمين أنهم قالوا بندور النص جداً فى الكتاب والسنّة، وقد بالغ إمام الحرمين وغيره فى الرد فقال: لأن الغرض من النص الاستقلال بإفادة المعنى على قطع مع انحسام جهات التأويل والاحتمال. وهذا إن عزّ حصوله بوضع الصيغ ردًا إلى اللغة، فما أكثره من القرائن الحالية والمقالية"(١٩)

نستطيع القول الآن إنه لتعثر الاتجاهات على اختلافها فى تحديد الدلالات القرآنية تحديداً مطلقًا نقبض من خلاله على الحقيقة نشأ مثل هذا التيار، وعادت فى السنوات الأخيرة دراساته تعوم على سطح الساحة النقدية، وما ذاك إلا لأن قراءة النص لا تؤدى إلى

الحق وإلى القول الفصل، لأنه لا حدود للمعاني في القطع بدلالة نهائية. بل لا بد من التأويل، ولا تأويل نهائيًا في الحقيقة لأن النصوص تدفعنا باستمرار إلى المساءلة والبحث وتحض الفكر دومًا على التنقيب والكشف.

لا تتوافر دلالة المصطلح تمامًا إلا من خلال اندراجه في علاقات تفاعل مع مصطلحات مجاورة في حقله أو في حقول أخرى في ثقافته الحاضنة أو في ثقافة الآخر وهنا لا بد أن نسأل:

هل بقي مصطلح النص خاصًا بعلم الأصول؟

وهل هناك مصطلحات حازت على الدلالة نفسها التي حاز عليها (مصطلح نص) في ثقافته؟

للإجابة عن السؤال الأول نجد أن المصطلح قد انتقل إلى حيز الدراسات الأدبية والتي لم تحز على مفهوم القداسة الذي تحصّل لكل من الكتاب والسنة. وهذا المفهوم قد انخرط عن دلالته التي قيدته في مجال الدراسات الدينية أيضاً. فمرة تعطيه حق التأويل ومراراً وبشدة تحجب عنه هذا الحق. ولكن لا بد من القول إن انتقاله إلى حيز الدراسات الأدبية وشيوعه في أكثر النظريات الفلسفية والأدبية والنقدية الحديثة قد وضع المتلقي العربي اليوم في حالة اضطراب يعيشها جراء قراءاته أو سماعه لهذا المصطلح وهو يتردد في جميع الدراسات النقدية الحديثة وذلك لعدم مقدرته على الربط بين المفهوم المعجمي العربي (الذي يعرفه وبين ما تبثه الحقول المعرفية في المصطلح من مفاهيم جديدة. فهو لا يدرك وفق ثقافته معنى عبارات مثل نص أدبي، دينامية النص، فضاء النص، علم النص، تأصيل

النص) ولا يمكنه فى حدود معنى النص فى القاموس أو معناه فى حقل الأصول أن يدرك أن الحديث يتم عن نص أدبى إبداعى تنتفى عنه القداسة ويقبل التأويل والتفسير والشرح والنقد وأحكام القيمة ويمكن أن يكون حقلاً لمناهج عديدة ماضية ومستقبلية.

ويمكن لنا أن نبين ذلك أكثر بعد عرضنا لمصطلح النص فى الثقافة الغربية.

أما السؤال الثانى فإن الإجابة عنه تستوجب العودة إلى النقد العربى القديم لتبين المصطلحات التى قاربته.

فإذا كان معانى (نص) الظهور والإيضاح والبروز وغاية الشىء ومنتهاه، فإن هناك كلمات فى العربية تحمل هذه المعانى وبامتياز مثل: بيان، فصاحة، كلمة، لفظ، وحى، خطاب، بلاغة، كتاب، ندخل بعضها فى حيز المقاربة أو المقارنة.

النص بيان:

والبيان والنص يلتقيان فى الوجهة الدلالية إذ يدل كلاهما على معنى الظهور.

والبيان اسم جامع لكل شىء كشف لك قناع المعنى وهتك الحجاب دون الضمير حتى يفضى السامع إلى حقيقته ويهجم على محصوله كائنًا ما كان ذلك البيان ومن أى جنس كان الدليل لأن مدار الأمر والغاية التى يجرى إليها القائل والسامع إنما هو الفهم والإفهام. فبأى شىء بلغت الإفهام وأوضحت عن المعنى فذلك هو البيان فى ذلك الموضع"(٢٠) ويحصر الجاحظ جميع أصناف الدلالات على المعانى من لفظ وغير لفظ فى خمسة أشياء لا تنقص ولا تزيد.

أولها اللفظ ثم الإشارة ثم العقد ثم الخط ثم الحال التى تسمى نصبة.

الحقيقة إن نظرية البيان هذه عند الجاحظ فى القرن الثالث الهجرى التاسع الميلادى تكاد تكون نظرية شاملة لمعنى النص ليس فقط كبيان ووضوح، ولكنها تتجاوز المعنى اللغوى والاصطلاحى فى الثقافة العربية لتتشابه مع ما أنتجه الفكر الغربى حول معنى "نص" فى كثير من نظرياته وتعريفاته وخاصة الحقل السيميائى.

النص نظم:

جاء فى تعريفات الشريف الجرجانى: "النظم فى اللغة جمع اللؤلؤ فى السلك، وفى الاصطلاح تأليف الكلمات والجمل مرتبة المعانى متناسبة الدلالات على حسب ما يقتضيه العقل والنظم هو العبارات التى تشتمل عليها المصاحف صيغة ولغة، وهو باعتبار وصفه أربعة أقسام الخاص والعام والمشترك والمؤول ووجه الحصر أن اللفظ إن وضع لمعنى فخاص، أو لأكثر، فإن شمل الكل فهو العام؛ وإلا فمشترك؛ إن لم يترجح أحد معانيه؛ وإن ترجح فمؤول واللفظ إذ أظهر منه المراد يسمى ظاهراً بالنسبة إليه ثم إن زاد الوضوح بأن سيق الكلام له يسمى نصاً، ثم إن زاد الوضوح، حتى سقط باب احتمال النسخ أيضًا يسمى محكماً"(٢١) وكذلك فالنص يشترط فيه أن يكون معنى أولاً ومعنى ظاهراً أيضًا ثم يكون اللفظ مسوقًا لذلك المعنى. وهنا يتداخل مفهوم اللفظ معهما أيضًا مما يوجب التنبيه.

النص اللفظ:

اللفظ يشابه النص فى الوزن والدلالة اللغوية والاصطلاح، غير

أن فكرة اللفظ لا تضيق عن المعانى التى تتسع لها فكرة النص. حيث يقتصر اللفظ على المتكلم وعلى المعنى الذى يحمله بينما النص يتضمن معنى السامع ومعنى التعيين الخارجى زيادة على المتكلم والمعنى الذى يحمله.

النص متكلم معنى مخاطب

تعيين خارجى

اللفظ متكلم معنى

ويعين صاحب الكليات معانى اللفظ ما يوضح اختلافه عن النص واقترابه منه فى آن معاً فهو منطوق. وهو يستعمل المستعمل والمهمل من الكلام، يتناول الخارج من الفم المنطوق وغير الخارج من الفم (الكنايات – الضمائر) ..الخ(٢٢)

فالنص منطوق فى الدلالة العربية وواضح وحائز على معنى وعلى وزن مفعول وهذه وجوه مشابهة مع اللفظ.

النص كتاب:

الكتاب فى الموروث هو القرآن، وكما تبين لنا النصوص نادرة وعزيزة فى الكتاب الشامل القرآن) . فالكتاب أعم من النص.

النص البلاغة:

فالبلاغة غاية الشيء ومنتهاه وهذا المعنى ذاته صار للنص من دلالته اللغوية.

(٢-١ – ١ – ١) النص فى الثقافة الغربية

(١ – ٢ – ١ – ١ – ١) النص لغة

إن دلالة نص Texte فى الثقافة الغربية تحيل على "النسيج"(٢٣)،

وتحمل الدلالة نفسها فى أصلها اللاتينى Textus[٢٤] .

وكلمة النسيج تعود فى منشئها إلى الحقل الصناعى المادى، وما عبارات مثل النسيج الاقتصادى ونسيج الخلايا إلا استعارات من هذا الحقل.

والنسيج مفهوم ضام يحيل على أدواته الحرفية (اللحمة والسدى والمنوال) التى تنسجه حياكة وغزلاً عبر الخيوط بحركات لولبية دائرية، فتتكون منها ألياف وأنسجة قوامها التداخل والالتواء.

وكذلك النص يتألف من كلمات وحروف يتم نسجها بالكتابة نسجًا يدل على الانتظام والانسجام والتعقد والتشابك. والنص لا يكون نسيجًا إلا بالكتابة؛ فالأصوات والكلمات تبقى تفتقر لمعنى النسج حتى تكتب. والنص من وجهة نظر بول ريكور لا يتأسس أى لا يصبح نصًا قائمًا بذاته حتى يكتب، يقول: لنطلق كلمة نص على كل خطاب تم تثبيته بواسطة الكتابة وهذا التثبيت أمر مؤسس للنص ذاته ومقوم له"[٢٥]

إن الكتابة تمنحه شكله الظاهرى فالنسيج يدل على السطح الظاهرى للنتاج الأدبى، والنص يدل بدوره عليه فهو "نسيج الكلمات المنظومة فى التأليف، والمنسقة بحيث تفرض شكلاً ثابتًا ووحيدًا ما استطاعت إلى ذلك سبيلاً"[٢٦]، وما قولنا الكتابة فوق الكتابة (الطرس) والكلمات تحت الكلمات إلا لأنها تحيل إلى الشكل الكتابى/ الطباعى. ويصبح النص آنذاك "جسمًا مدركًا بالحاسة البصرية"[٢٧]

إن تثبيت النص بالكتابة مرده تسهيل التعامل بين البشر، فالنص

يحمل معنى آخر يقترب فيه من الأثر وهو تثبيت المعلومات وتجذير السنن وترسيخ السلوك. لذا صار النص أساسًا في المعاملات القانونية والممارسات الدينية والأدبية والتعليمية، وتنوّع بتنوْع هذه الحقول، ونتجت عنه أنماط وأصناف عديدة. ولذا قيل النص سلاح في وجه النسيان، وفي وجه براعات القول الذى يستدرك، ويخلط، ويتنكر بسهولة تامة"(٢٨)

(٢-٢-١-١-١) النص اصطلاحاً:

تتطور دلالة النص شيئًا فشيئًا عن المعنى الذى حصل لها من القاموس، وذلك باندماجها فى حقول بحثية جديدة، نورد بعضها هنا ليتسنى لنا مقارنة النص بمفهومه العربى مع النص بمفهومه الغربى، ثم بعد ذلك ننظر فى دلالته فى حقول البحث التى طورته تباعًا إلى أن صار النص تناصيّة، ثم نشرع فى تحديد مفهوم التفاعل النصى الضابط لهذا الحقل المنهجى (النص) .

قلنا إن دلالته القاموسية هى النسيج وشرط النص كى يكون نسيجًا الكتابة وذلك للمشابهة. وهنا نورد قولاً لجماعة تل كيل Tel - Quelيعزز المرمى: "النص ليس خيطًا فى قطعة القماش بل هو قطعة القماش المكونة من خيوط كثيرة"(٢٩)

لكن الدلالة لا تبقى ثابتة بل تلحقها دلالات جديدة وأولها: الملفوظية، فتشير كلمة نص إلى أية فقرة ملفوظة أو مكتوبة مهما كان طولها، شرط تشكّلها ضمن وحدة كلية متجانسة، "فالنص وحدة لغوية فى حالة استعمال"(٣٠)، وهذه الوحدة "دلالية" وهنا نلاحظ ترخص الباحثين فى شرط الكتابة فى النص أولاً، وتعيين وظائفه

ثانياً. فليس الشرط لكى يكون نصاً نسيجاً أن يكون مكتوباً: ونلاحظ تعريفه فى معجم اللغة واللسانيات قد أغض الطرف عن الشرطين الكتابى واللفظى فالنص: "سلسلة من الكلمات تؤلف تعبيراً حقيقياً فى اللغة"(٣١)

ومن الوظائف يعين هاليداى وظيفتى الوحدة والانسجام، ويضيف وظائف أخرى مثل: الوظيفة التواصلية interpersonalوهذه نستشفها من قوله "فى حالة استعمال"، والوظيفة التجريبية Idea-tional والوظيفة النصية Texatualويعلق قائلاً: إن كل مقطع لغوى مشغول وفق هذه الوظائف أو المكونات، وله وحدته الدلالية وانسجامه فى سياق مقام معين، يشكل نصًا سواء أكان شفويًا أم كتابيًا وكيفما كان أسلوبه أو نوعه"(٣٢).

ليست هذه وظائف النص فحسب، فالنص "مدونة حدث كلامى ذى وظائف متعددة"(٣٣) على حد تعبير جيليان براون يستدركها الباحثون منهم مثلاً دوبو جراند، فإلى جانب الانسجام Cohesion يشترط فى النص الموقفانية، والترابط الفكرى والتواصلية، ويجعل الوظيفة التواصلية شرطًا أساسيًا فى الكلام الذى يحوز صفة النص، وليس النحو هو الذى يفرق بين ما هو نص وما هو غير نص، فما هو غير نص: "هو الوحدة القولية التى تفشل فى أن تحقق غرضًا اتصالياً"(٣٤).

ويحدد لوتمان أيضًا مفهوم النص بثلاثة أسس: "الأولى "التعبير والثانية التحديد، والثالثة الخاصة البنيوية"(٣٥)

ويضيف تودوروف ودكرو فى المعجم الموسوعى لعلوم اللغة بعض

خصائص النص فهو "سلسلة ملفوظات لسانية تتركب لتكون مجموعاً، هو النص الذى يتصف بخصائص صوتية ونحوية وتركيبية"(٣٦) مما يجعله دالاً على وحدات نصية تتميز بوجود علاقات يربط فيما بينها شرط انطوائها على مستوى دلالى واضح، ثم يبين أن كل مظهر من هذه المظاهر النصية يحتاج أو يستند إلى ضروب كثيرة من التحليل، مثل التحليل البلاغى والتحليل السردى والتحليل الغرضى.

ويتجه البحث فى النص قدمًا إلى الأمام ويتوازعه الباحثون كل من منظوره ووفق الدافع الذى يحركه والنتيجة التى يبتغيها فمن اللسانيات إلى السوسيولوجيا إلى البنيوية إلى السيميولوجيا فالتفكيك فالتناصية. ويبقى النص هو المحور الذى سنتبين دلالته فى هذه الحقول حتى نصل إلى ضالتنا وهى التناصية، ولعل فى ذلك إغناء للبحث أولاً وتحديداً لمجالات اشتغال النص ثانياً.

ونعتمد قول ج لوزونو كنتيجة لمفهوم النص فى الثقافة الغربية، فـ"النص هو القول المكتفى بذاته، المكتمل فى دلالته"(٣٧). ولنفتح باب صراع المناهج والحقول حوله. وقبل المضى فى درسنا نتوقف قليلاً مع "النص العربى و"النص الغربى من حيث التشابه والاختلاف».

(٣-١ – ١ – ١) النص فى الثقافتين العربية والغربية: التشابه والاختلاف

لنا أن نقول الآن إن النص فى الثقافة الغربية قد وضع للدلالة على منظومة متجانسة من الكلمات المنسوجة بطريقة تماثل عمل النسّاج، ودخل الحقول البحثية بهذه الدلالة بينما "النص" فى الثقافة العربية ظل سجين المعنى الحسى والمجرد، وهو الظهور، ورهين

الحقل البحثى علم الأصول. وما حدث من استخدامات جديدة لمفهوم النص فى الدرس العربى هو انزياح دلالى إن لم يكن قطيعة مع الدلالة القديمة، وهو نقل واستعارة واضحة بعد أن بيّنا أصول هذا المصطلح ومصادره، ومفاهيمه وحقول ممارساته وإجراءاته وتطوراته فيما يخص الشكل والدلالة. وإن كان كلا المصطلحين قد أكدا على الدلالة القارة للنص فإن هذه الدلالة اصطدمت بالتأويل عند العرب فالذين لا يؤولون ينفون وجود "النص" من أصله.

وهذا التوضيح يقدم لمقارنة التفاعل النصى مع مصطلحات النقد القديم، فتوضيح عدم وجود مفهوم النص عند العرب بالشكل الوارد فى الدراسات الحديثة؛ والمنبثق عن الدلالة الغربية التى تطورت من الداخل فكان لها شرعية الممارسة والاشتقاق التى تؤهل المفهوم للدخول فى جميع الحقول المعرفية وخاصة الحقول النقدية؛ أمر كفيل للوقوف على أرضية ثابتة فى أثناء المقارنة.

إنّ الدلالة المرجعية لمصطلح النص فى الثقافة الغربية تحيلنا إلى مصطلحات أخرى فى الثقافة العربية حازت الدلالة نفسها مما يثير السؤال والاستغراب ويبعث القلق والاضطراب، فى عدم ترجمة المصطلح Texte إلى أحد هذه المصطلحات، فإلى ماذا استند المترجم لكلمة (نص) حين نقلها إلى العربية؟ وماذا راعى؟

تنحصر الدلالة الغربية فى: النص وثيقة، النص جسد، النص نسيج، النص كلام، النص كتابة.

وفى العربية نجد مصطلح الكلام له الدلالة ذاتها، فالكلام نسيج وجسد وكتابة ووثيقة:

النص الكلام:

مفهوم الكلام أعم وأشمل من مفهوم النص فى الثقافة العربية، ويمتلك خاصتين أساسيتين هما: الاستقلال والفائدة وهما تشملان الجملة وتتعديانها إلى ما هو أكثر. والكلام امتلك صفات وتشبيهات لم يمتلكها النص فى الثقافة العربية. بل كانت قارة فى الدلالة الغربية فقط مثل الكلام نسيج، والكلام جسد، والكلام ماء.

الكلام نسيج: يدلل الجاحظ على ذلك فيقول: "ووصفوا كلامهم فى أشعارهم فجعلوها كبرود العصب والحلل والمعاطف والديباج والوشى وأشباه ذلك"(٣٨)

وفى قول عبد القاهر الجرجانى فى نظرية النظم ما يعزز دلالة الكلام نسيج أيضاً. يقول:

"وأما نظم الكلام فليس الأمر فيه كذلك لأنك تقتضى فى نظمها – يشير إلى الحروف– آثار المعانى وترتبها وعلى حسب ترتيب المعانى فى النفس، فهو نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض..

وكذلك كان عندهم نظيراً للنسيج والتأليف والصياغة والبناء والوشى والتحبير.."(٣٩) فإذا كان الجاحظ قد فتق نظرية النظم(٤٠) ثم تلاه الشريف الجرجانى(٤١) واستوت على يدى عبدالقاهر يجعلنا نتريث فى رد نظرية النظم إلى التأثر بالدلالة الغربية وهو شيوع صناعة النسيج فى بلد الجرجانى وازدهارها آنذاك.

وصناعة الكلام أو النص على شاكلة النسيج نجده أيضًا فى نظرية ابن خلدون المنوال، فعبد الرحمن بن خلدون (٧٣٢ ـ ٨٠٨هـ) يأخذ عن الجرجانى تشبيهه النظم بعملية النسيج.

ولكنه يحيل الأمر إلى الآلة الوظيفة باعتبار الأثر الناتج عنها كإطلاق اللسان - وهو عضو الكلام وآلته - على الكلام ذاته.

ويكشف عن عملية الكلام بخيوطها المعقدة التى تكشف عن شبكات متراصة (من التراكيب النحوية والبلاغية والأسلوبية والعروضية) يقول:

"ولنذكر هنا مدلول لفظة الأسلوب عند أهل هذه الصناعة وما يريدون بها فى إطلاقهم، فاعلم أنها عبارة عندهم عن المنوال الذى تنسج فيه التراكيب أو القالب الذى يفرغ فيه ولا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته كمال المعنى الذى هو وظيفة الإعراب ولا باعتبار إفادته أصل المعنى، من خواص التراكيب؛ الذى هو وظيفة البلاغة والبيان، ولا باعتبار الوزن كما استعمله العرب فيه، الذى هو وظيفة العروض، فهذه العلوم الثلاثة خارجة عن هذه الصناعة الشعرية. وإنما ترجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص. وتلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان، فيرصها فيه رصًا، كما يفعله البنّاء فى القالب أو النسّاج فى المنوال حتى يتسع القالب بحصوله التراكيب الوافية بمقصود الكلام(٤٢).

والكلام نسيج: يأخذ صفات الثوب فهو مرقش ومهلهل ومحبّر فيه وشيٌ ونقش، وهذه المقاييس بين الكلام والنسج أخذت طريقها إلى البحث النقدى، فسن النقاد منها مصطلحات، مثل التسهيم والتوشيع والتطريز والتفويف.

والكلام: صياغة: وهو ما انتشر عند النقاد العرب بتشبيه الكلام

بالصياغة والكاتب بالصائغ. وهذا ما نجده بكثرة فى نقد عبدالقاهر الجرجانى وأبى عثمان الجاحظ.

والكلام جسد:

وذلك لما لجسد الإنسان من حسن صورة واتساق هيئة وبراعة فى التصوير، وخاصة جسد المرأة؛ لذلك قيل المعانى كالجوارى) ، وليس ببعيد عنا تشبيه الحاتمى القصيدة بالجسد، فمثلها مثل "خلق الإنسان فى اتصال بعض أعضائه ببعض"(٤٣) ومنه نستخرج وظائف الاتصال، التناسب، الانتظام، الجمال. والكلام وظائف أخرى نجدها فى الماء مثل الاطراد والانسجام يقول ابن أبى الإصبع: يأتى الكلام متحدّراً كتحدر الماء المنسجم(٤٤)

النص الوثيقة: نجد ذلك فى آية من القرآن الكريم: {يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُواْ إِذَا تَدَايَنتُم بِدَيْنٍ إِلَى أَجَلٍ مُّسَمًّى فَاكْتُبُوهُ وَلْيَكْتُب بَّيْنَكُمْ كَاتِبٌ بِالْعَدْلِ وَلاَ يَأْبَ كَاتِبٌ أَنْ يَكْتُبَ كَمَا عَلَّمَهُ اللّهُ فَلْيَكْتُبْ وَلْيُمْلِلِ الَّذِى عَلَيْهِ الْحَقُّ وَلْيَتَّقِ اللّهَ رَبَّهُ وَلاَ يَبْخَسْ مِنْهُ شَيْئاً} .(٤٥)

وفى تفسير الجلالين "اكتبوه: ستيثاقًا ودفعًا للنزاع"(٤٦).

وهو ما وجدنا معناه فى دلالة (نص) فى الثقافة الغربية يضيف إلى معنى الوثيقة معنى آخر هو الكتابة كضرورة لحفظ النص/ الوثيقة.

ولكن السؤال الذى يطرح نفسه: هل هناك تطابق بين كلمتى (الكلام والنص) فى الدلالة عند العرب؟

هنا يجب أن ننبه إلى أن العرب يطلقون كلمة كلام على كل ما يتلفظ به الإنسان وإن أخذت مكانة خاصة عند النقاد المختصين. فلو

قلنا: الكلام = النص، لقبلنا بعبارات من مثل كلام الله، كلام الطفل، كلام الناس، على أنها نصوص، مع الاحتفاظ بعدم انطوائها جميعًا على معنى الكتابة أو التحديد فكلام الله = الكتاب = القرآن وهو نص، أما كلام الطفل فهو = منطوق غير محدد غير مفهوم لا ينطوى على دلالة قارة، إذًا النص الذى يستخدمونه هو المادة موضوع الدرس ليس إلاّ.

وبما أن هذه المادة هى نص أو هكذا ترجمت، فهى مثل كل النصوص الأخرى تقبل المناهج الدراسية كلها مع احتفاظنا بحق القداسة للمؤمنين فمناهج الدراسة هى مناهج نصية لأن من عنون بتأصيل النص، مفهوم النص، الخ. حدد حقل البحث بالنص.

الحقيقة كلمة كلام تأخذ دلالتها بحسب ميدان اشتغالها، وبحسب ما تسند إليه، ولذلك أخذت معنى النسيج عند اشتغالها فى الحقل النقدى العربى، وهذا ما يبدّد دلالة قولنا (النص = الكلام)، وذلك لاتساع مجالات اشتغال الأخير، ومع هذا التبديد ينتفى الإقرار بوجود مقابل دلالى لكلمة نص "Text"e الأجنبية.

يدفعنا هذا الاستنتاج للبت وبقطعية أن مفهوم (نص) الذى تشتغل عليه الدراسات العربية الحالية مفهوم أجنبى لمصطلح عُرِّب خطأ ولم يجد ما يطابقه فى اللغة العربية.

والذين يشتغلون على المصطلح فى حقل علم الأصول إنما أوقعوا أنفسهم فى مأزق كبير فلو قلنا أو قبلنا عنوانات من مثل (مفهوم النص، النص والتأويل، النص الحقيقة، نقد النص) فإنها عبارات تحيل على اضطراب دلالى من وجهة نظر علمية.

فالذين يقولون بالنص يحصرون معناه بالظهور وهو عندهم الكتاب والسنّة تحديداً، والنص يعني الظهور التام للمعنى ونفى التأويل، وهم بذلك ينفون وجود نص غير الكتاب والسنّة، فلماذا نقول النص الأدبى، والنص العلمي، والنص القانونى؟! إذاً المصطلح الذى نستخدمه يحيل إلى مفهوم غربى.

والذين يؤولون لا يقولون بوجود النص وفى أحسن الحالات يقولون "بندرته" فكيف يعنونون كتبهم بعنوانات، مثل مفهوم النص، نقد النص، النص والحقيقة، النص والتأويل ويقصدون الكتاب والسنّة؟ أم أنهم يقيمونها على الندرة النادرة؟!

فهل هو اعتراف وعدم اعتراف بوجود النص؟ وإلا فما يشتغلون عليه نص (ولكنه نص بالمفهوم الغربى أى نسيج) وهو ما يفهمه الناس اليوم ويحيلون إليه. إذا لا وجود (للنص) فى الثقافة العربية بمعناه الغربى فالذى نستخدمه هو "Text"e النص بمفهومه الغربى، ونطلقه على كل ما امتلك دلالة قارة، ونسمى النصوص وفق ما أخذنا، فهم يسمّون الإنجيل نصّاً، ومن هذا المنطلق نسمى القرآن نصّاً، لاحتوائه على معنى قار يتجلى فى الكلمة والآية والسورة والكتاب دون أن ندخل فى مسائل التأويل أو عدم التأويل. أو مسألة ما قبل الكتاب. فنحن نكتفى بوجوده كنص حى معاصر فاعل دخل فى تشكيل نصوص كثيرة بعد نزوله، وما وقوفنا على هذه المسألة إلا لفض الاضطراب الحاصل فى الدلالة الموجودة لكلمة "النص".

(٢-١) النص فى الحقول النقدية:

اختلفت النظرة إلى النص فى حقله الأصلى الغربى وفقاً للحقل

المنهجى الذى درسه، ودخل كمادة فاعلة فى حقول ما قبل البنيوية وفى نقد البنيوية وفى نقد ما بعد البنيوية الأمر الذى يجعلنا نتبين دلالته وفاعليته فيها جميعاً:

(١ - ٢ - ١ -١) النص فى اللسانيات

النص فى متنه الأكبر لغة أو ما يحيل إلى لغة، مما يشكل مدعاة لموضعته فى إطار إبستمولوجى، نتفهم من خلاله رحلة هذا النص عبر الحقول النقدية التى ارتكزت فى نظرياتها، وفى سن منهجياتها، إلى التطورات التى أحرزتها الدراسات اللغوية عامة والألسنية خاصة.

إذ "نستطيع أن نسجل للدرس الأدبى احتفاءً خاصًا بالنص كبنية لغوية مستقلة لها عالمها الخاص وتكوينها المميز، وتركيزاً عليه بوصفه لغة منتظمة فى نسق من التراكيب"(٤٧) فكيف صار له ذلك؟

لاشك أن اللغة قد تبوأت أسمى الأمكنة فى القرن العشرين، إذ أصبحت جزءًا من مرتكزات الفكر، وأنموذجًا للقياس والتطبيق، ومثالاً للبحث فى مستويات الظاهرة الفكرية، حتى أنه صار متعذراً البحث فى أصول المنهجيات الفكرية دون وصف الأصول اللغوية وكشف الجذور المتواشجة بين طروحاتها والأسس التى تستند إليها. والالتفات إلى هذا الجانب والبحث فيه، يعنى الالتفات إلى فرديناند دى سوسير "آدم الألسنية"(٤٨) فى جانبه الأكبر.

فمنذ البداية تقوم نظرية سوسير على مقولة عريضة مفادها "لا شىء يتميز قبل البنية اللغوية"(٤٩)، فاللغة من جهة أولى وسيلة للتواصل والمعرفة.. ومن جهة ثانية نظام دلالة بامتياز. فهى ليست

وسيلة سلبية لنقل الأفكار والمفاهيم القبلية فقط، وإنما هى الأساس الفاعل والمنتج لهذه المفاهيم التى تنتقل بواسطتها، و"الشيء الطبيعى عند الإنسان ليس اللسان اللغة الشفوية بل ملكة إنشاء اللغة أى نظام من الإشارات المتميزة يرتبط بأفكار متميزة"(٥٠) بمعنى أن بنية اللغة لها معادلها الذهنى أو النفسانى.

وبهذا يكون سوسير قد ميز بين اللغة وأطلق عليها اسم اللسان Langue والكلام Speech/parole أى الحدث الذى يمارسه متكلم لغة ما.

واللغة Langue تمثل النظام الضام لمجموعة القواعد والقوانين المحددة التى تهيئ حدوث الممارسة الفعلية لعملية القول وتتيح الإدراك. وهى نظام قائم مثل اللغة الفرنسية واللغة العربية. ولدراسة هذه اللغة لا بد من مراعاة كونها "نظامًا خاصًا من العلامات أو الإشارات المعبِّرة عن الأفكار"(٥١)، وهذا يجعلنا نعير الاهتمام إلى الطبيعة الإشارية وإلى التنظيم وإلى الضبط الذاتى داخل الجمل والنصوص، وهى خواص قائمة على العلاقات الداخلية بين العناصر، فسوسير نبذ الدراسة التاريخية الخارجية وشدد على دراسة وصفية داخلية. واللغة عنده نظام أو بنية من العلامات لها علاقاتها التى تتبع نحواً وقواعد معينة محددة، وتخضع إلى سياق يبدّد غوامض الأمور. وهذا النظام لم يفض إلى مسلمات الطرح اللغوى التقليدى، وإنما أفضى إلى التركيز على النظام وخصائصه، مما جعل المسلمات السابقة عرضة للشك بل للرفض. فالعلاقة بين ما يقع داخل النظام وما يقرّ خارجه بدلتها مقولة النظام اللغوى المؤسساتى، فانحرف

النموذج المعرفى من البعد اللغوى التاريخى التعاقبى Diachronic إلى البعد الأفقى التزامنى الآنى Synchronic الذى يرى اللغة فى علاقاتها بالثقافة ونشاطاتها فى لحظة زمنية واحدة.

وبدلاً من دراسة العلامة على أنها دال مرتبط عضوياً أو موطأة بمدلول قار خارجها لا تتبدل ولا تتحول عن الإشارة إليه، أصبح من الممكن دراسة الكلمة أفقيًا حسب موقعها فى التركيب أو البنية اللغوية، وبالإمكان دراسة النظام التركيبى ككل، سواء أكان هذا التركيب أصغر الوحدات اللغوية كالصوت، أم كان مجموعة الأصوات التى تشكل الكلمة الواحدة، أم مجموعة الكلمات التى تشكل الجملة، أم مجموعة الجمل التى تشكل الخطاب/ النص. وهكذا امتدت اللغة إلى مؤسسات ثقافية أخرى، لأنه صار بالإمكان دراسة الخطابات على اختلاف حقولها.

إن اكتشاف البنية أو النظام، جاء نتيجة حتمية لخصائص الصوت أو الحرف، وبالتالى الإشارة أو العلامة عمومًا وعلاقاتها، فمن أخصّ خصائص الحرف(صوتًا أو رسماً) الاختلاف المطلق. فأى "دال من الدوال لا يؤدى وظيفته بوصفه صوتًا له دلالته المباشرة على شىء أو معنى بل بوصفه فى جوهره، مختلفًا عن غيره من الدوال. ومعنى هذا أن معانى الكلمات تتوقف على مواقعها فى الجمل واختلافها عن غيرها"(٥٢).

وهذا الدال أو هذه العلامة Signيضعها سوسير وسط النسق اللغوى، فالعلامة فى رأيه لا توجد خارج النسق اللغوى. ثم إن النسق اللغوى عنده نسق اختلافات "فسواء أخذنا الدال أم المدلول

فإن اللغة ليس لها أفكار أو أصوات سابقة على النسق اللغوى، بل اختلافاته فكرية وصوتية تنشأ فى النسق"(٥٣)، وهذه الاختلافات تفضى إلى الإدراك والمعرفة، فالإشارة /العلامة/ أو الدال غير متحيّز فهو لا يحمل دلالة إيجابية أو سلبية. ودلالته يحصلها من التركيب أو من البنية وتمنحه إياها المؤسسات التى تتبنى هذا التركيب أو هذه البنية مما يعزز مقولة اعتباطية أو عشوائية العلاقة بين الدال والمدلول. "فالاعتباطية المطلقة هى الصفة الأساسية المميزة للإشارة اللغوية"(٥٤)، والعلاقة بين الدال والمدلول عرفية قواعدية مؤسساتية، وليست تاريخية جوهرية قارة.

وتزعم الألسنية أن معنى العلامة يتحدد من موقعها المكانى الأفقى والعلاقات التى تبنيها مع غيرها من العلامات المجاورة وترتبط بها، وكذلك من البعد العمودى الاستبدالى) الذى يقوم على مبدأ الانتقاء والاختيار. وتحليل النظام اللغوى يعتمد على تحليل هذين البعدين وملاحقة خصائصهما حتى يمكن تحديد الدلالة والقيمة. فاللغة فى نهاية المطاف كما يرى سوسير: "نظام من العلامات المتداخلة. وقيمة كل منها تأتى نتيجة تزامن حضورها مع حضور غيرها من العلامات"(٥٥). ويصبح الهدف من جراء معرفة البنية اللغوية هو معرفة البنية الفكرية، فالعلامة قطعة ورقية "وجهها الفكرة وظهرها الصوت لا يستطيع المرء أن يقطع الوجه دون أن يقطع الظهر فى الوقت ذاته"(٥٦)

فاللغة نظام فى الإشارات تعبِّر عن الأفكار كما ذكرنا قبل قليل، وهى حلقة وصل بين الفكر والصوت، هذا الوصل أمر تقتضيه

التقابلية الضدية أى (الثنائيات الضدية) التى تفضى إلى إدراك الأمور وتحيزها، ولذلك كان لهذه الثنائيات جليل الأثر فى الأبحاث الألسنية أولاً، وفى الأبحاث البنيوية ثانياً.

وبهذا تبقى الدلالة شيئًا خارجًا عن العلامة فهى تتولد من علاقات العلامات مع بعضها البعض فى تركيب الجملة فتستقل بذلك عن مرجعها الخارجى، بينما ينصب كل الجهد فى أثناء التحليل على العلاقات داخل النظام، فالعلامات تتبع نحو لغتها وقواعدها والنظام يمنحها سمة الاختلاف عن غيرها ففى "النظام الألسنى ليس ثمة سوى الاختلافات"(٥٧) كما يقول سوسير.

(٢ - ٢-١) النص فى الشكلانية:

قد يبدو طريفًا ما سنقدم عليه، إذ إننا ننهى دراستنا "النص (فى اللسانيات" لنبدأ بالتعرف على النص فى الشكلانية من خلال عالم أنثروبولوجى لسانى وضع وأسس علم اللغة الشكلى وهو إدوارد سابير، (Sapir. E ١٨٨٤ـ ١٩٣٩) الأمريكى من أصل ألمانى، ومع أنه ليس من جماعة الشكلانيين فهو ينظر إلى النص من خلال الشكل اللغوى يقول: "إننا مضطرون للاستنتاج بأنه من الواجب والممكن أن يدرس الشكل اللغوى باعتباره نظاماً بغض النظر عن الوظائف التى ترتبط به"(٥٨) وذلك لاعتقاده بأن الوظيفة يمكن أن تحيل إلى طبيعة غير لغوية.

"فاللغة ليست مقالة حول الفكر.. وأن واقع النطق هو التصنيف، الهيئة الصورية، العلاقة بين المفاهيم"(٥٩).

ما ذكرناه ليس إقحامًا على نظرية الشكلانيين فقد كان

الشكلانيون على صلة قريبة بما يحدث فى الحقل اللغوى اللسانى من تطورات. وخاصة أفكار دى سوسير. فجاءت أكثر نظرياتهم مرتكزة على دراسات هذا العالم. مما جعل تيرى إيغلتون يقول: الشكلانية Formalism أساساً هى تطبيق للألسنية Linguisticفى دراسة الأدب"(٦٠) والشكلانية تضم جماعة موسكو الألسنية التى تأسست عام (١٩١٦) وتلتها بالاهتمامات اللغوية حلقة براغ التى تأسست عام (١٩٢٦) .

و"الشكلية Formalist اسم فرضه عليهم المنظرون المعادون لأعمالهم ولتطبيقاتها. وقبلت الجماعة هذا التحدى"(٦١) ويعتبر فيكتور شكلوفسكى " Victor Shklovskyمؤسس الحركة الشكلية"(٦٢) وتضم من الأعلام المعروفين (بوريس إيخنباوم وباختين لفترة قصيرة وليف ياكوبنسكى، وتوماشفسكى، ورومان جاكبسون، وفلاديمير بروب ومن براغ فيلم ماتسيوس وموكاروفيسكى وآخرين) يجمع موسكو والأوبوياز أو بطرسبورغ اهتمام مشترك هو دراسة اللغة وإن نظروا إلى النص كوحدة بين الشكل والمضمون.

تغاضى الشكلانيون عن تحليل "المحتوى" الأدبى وانصرفوا إلى دراسة الشكل الأدبى وبعيداً عن رؤية الشكل بمثابة تعبير عن المضمون، أوقفوا العلاقة بذلك على رأسها "فالمحتوى مجرد تحفيز Motivationللشكل وفرصة أو مناسبة لنوع محدد من التمرين الشكلى"(٦٣) و(العمل الأدبى/ النص) عندهم: "حشد تعسفى إلى هذا الحدّ أو ذاك من الصنعات"(٦٤) أو كما يقول شكلوفسكى "العمل الأدبى ليس إلا مجموع حيله"(٦٥) أى طرائقه أو صنعاته. ويبدو أنهم

انشغلوا كثيراً فى هذه الحيل بعيداً عن التطور التاريخى، فدراسة الأدب عندهم تعانى من أمر التطور بدون شخصية Personality، بل دراسته كظاهرة اجتماعية ذاتية التشكل - Formed Social Silfe Phenomenonكما يعبر إيخنباوم(٦٦)

والشكلانيون قطعوا صلتهم بالحقول الأخرى فى أثناء الدراسة، فلم ينتبهوا إلى السيرة الذاتية أو التأملات النفسية أو التاريخية أو الاجتماعية فى نصوص الأدب، وذلك حتى يجعلوا الدراسة أكثر عملية، غير أنهم لم يتوصلوا إلى رؤية الصنعات التى تميّز الشكل بمثابة عناصر أو وظائف مترابطة ضمن نظام نصى كلّى.

تضم هذه "الصنعات" كلاً من الصوت والمخيلة والإيقاع والنحو والعروض والقافية والتقنيات السردية أى كل مخزون العناصر الأدبية الشكلية.

والنص شكل فقط أى: النص = مجموعة الحيل/ الصنعات. والذى يجمع هذه الصنعات هو أثرها المُغَرِّب Estranging أو النازع للألفة de Familiarizing أى ما يجعل من اللغة لغة أدبية وما يجعلها تختلف عن غيرها من أشكال الخطاب Discours الأخرى، فالحيل تشوِّه اللغة الاعتيادية بطرائق شتى.

إن التغريب يكسر رتابة الكلام اليومى ويجدد حيوية اللغة وينعش استجاباتنا تجاه الأشياء، والتغريب يكسبنا خبرة بفنية الأدب وبأنواعه وأشكاله وأنماطه، مما يبيح قدراً من الاقتصاد فى جهد التلقى.

لقد كرس الشكلانيون أعمالهم لاكتشاف القوانين الشاملة التى

تتحكم فى الاستخدام الأدبى للغة، من البناء الوظيفى وحتى الصيغ الشعرية، "فالنص نظام تتفاعل أجزاؤه المختلفة أحدها مع الآخر وتؤدى وظيفتها من خلال النص ككل"(٦٧) كما يعبِّر تينيانوف. وهذه العلاقات تنبع من النظام نفسه، فالأدب شأنه شأن أى نظام آخر معين للأشياء "لا يتولّد من حقائق تنتمى لأنظمة أخرى، ومن ثم لا يمكن اختزاله إلى هذه الحقائق. إن العلاقات بين حقائق النظام الأدبى والحقائق الغريبة عليه لا يمكن ببساطة أن تكون علاقات سببية، لكنّها يمكن أن تكون علاقة تقابل أو تفاعل أو ارتباط أو شرطية"(٦٨).

ولكن لماذا يسعى الشكلانيون إلى ضبط قوانين النص الأدبى؟ ولماذا قام شكلوفسكى بتحليل بنيات المعنى هو ومن تبعه من زملائه مثل رومان جاكبسون؟

الحقيقة كان واضحاً منذ البداية أن الشكلانيين قد تصدوا لجملة أمور أبرزها:

(١) دراسة الصفة التى تجعل من الأثر عملاً أدبياً (الأدبية) .

(٢) مفهوم الشكل، فالنص يختلف عن غيره ببروز شكله، ثم الانتقال إلى الوسيلة فالوظيفة.

(٣) الرغبة فى خلق علم أدبى.

وما صرّح به شكلوفسكى دليل على ذلك يقول إن "غاية الفن أن يمنحنا إحساساً بالشىء كما يرى، لا كما يعرف، إن فعل الإدراك فى الفن غاية بحدّ ذاته.. فى الفن تجربتنا فى عملية البناء هى التى تحسب وليس النتاج الذى اكتمل"(٦٩).

والصفة الأدبية هي ما اجتمع حولها شكلانيو موسكو وشكلانيو أوبوياز وبنيويو براغ، فطبيعة النظام الأدبي الذي تتعالق فيه العناصر اللغوية، وما يتوجب على ذلك من ترتيب لهذه العناصر هي التي تحدّد خصوصية الظاهرة الأدبية في أي عمل أدبي. ويرى جاكبسون أن "موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب وإنما الأدبية أي ما يجعل من عمل ما عملاً أدبياً"(٧٠)

والأدبية تعني الشعرية عندهم، والشعرية تدرس من خلال وظيفتها والوظيفة تحددها اللسانيات، يقول جاكبسون: "يمكن للشعرية أن تعرّف بوصفها الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية في الرسائل اللفظية عموماً وفي الشعر على الخصوص"(٧١).

وهكذا نرى جاكبسون وبنيويي براغ قد اعتمدوا على مبدأ لساني لإقامة دراستهم فتبنوا محور التزامن الذي اكتشفه سوسير ولم يتجاهلوا الدراسة التعاقبية. وهذا ما نرى له صدى عند موكاروفسكي في تحديده للنص من خلال بنيتين (بنية داخلية وبنية خارجية) ، وقبله عند تينيانوف في إصراره على عدم قبول وصف العلاقات أو الوظائف داخل النظام بأنها استاتيكية بل ديناميكية. وهنا نشاهد انقسام الشكلانيين حول تطور الأدب وتاريخيته، فقد رفض بعضهم عزلة الأدب وقبل بارتباطه ببنى تحتية أو بوعي الكاتب، وخاصة باختين الذي انفصل عنهم، ورومان جاكبسون المهاجر إلى براغ ثم إلى أمريكا. الأمر الذي قادهم لاجتراح نظريات في الأصوات والأشكال، والمفردات، فضلاً عن عنايتهم القصوى بالبنية النحوية.

ولعل الشعرية تعنى تركيز هذه الرسالة على نفسها، واستبعادها لبقية العناصر التى تشترك معها لتكوين أية رسالة (المرسل والمستقبل ووسيط الاتصال، والشفرة والمرجع) . والرسالة فى تركيزها على نفسها تتمحور حول المحورين (الأفقى التركيبى والعمودى الاستبدالى) ، وتتجلى الوظيفة الشعرية(٧٢) كما يقول جاكبسون عندما تسقط مبدأ التكافؤ فى محور الانتقاء أو الاستبدال (محور المجاز) على محور التركيب (محور الكناية) فعلى المحور العمودى الاستبدالى يرى جاكبسون أن الرسالة تبرز مبدأ المشاكلة، أمّا حينما تهتم ببعدها الأفقى، كما لو أنها تنظر إلى نفسها، فإنها تحدد خصائص بنيتها مقاطعها الصوتية، والأسلوبية وإيقاعاتها وأشكالها وفواصلها وما إلى ذلك ، وبفرد المحور العمودى على المحور الأفقى يتحقق مبدأ المشاكلة.

فالمحور الأفقى هو أرضية المشكلة العمودية، والمشكلة بدورها تنعكس على هذه الأرضية فتتجسد الصورة فى صورتها دونما حاجة إلى عوامل خارجية أو إشارة غير ذاتية. والوظيفة الشعرية لها وظيفة هامة: وهى إثارة البنية الدلالية المشابهة للبنية اللغوية، وهذا ما قال به سوسير، وما سيأخذ به جاك لاكان البنيوى النفسانى وشتراوس البنيوى الأنثربولوجي.

(٣- ٢- ١- ١) النص فى البنيوية:

البنيوية كما يوحى المصطلح معنية بالبنى، وبتحديد أدق بتفحص القوانين العامة التى تعمل البنى من خلالها. وقد كان للظاهرة اللغوية فى مرحلة أولى؛ وللسانيات فى مرحلة ثانية، دور كبير فى زرع

البذرة الأولى للوعى البنيوى. ذلك الدور الذى عمّق العلاقة بينهما رغم ما شهدته البنيوية من تطور وتفرع فى حقول المعرفة أجمع. فقد بقى البعد اللغوى البعد التكوينى الحاضر فى كل منجزاتها. وهذا يقودنا للقول بأنه من غير الصواب الظن بأن علم اللسانيات الحديثة قد أنجب البنيوية بمحض تحوّل منهجى وإنّما الصواب أن نقول إن اللسانيات قد أتاحت ظروف الوعى بما كان مستتراً فى خبايا اللغة الطبيعية. وحتى "دى سوسير لم يستعمل أبداً وبأى معنى من المعانى كلمة (بنية)، إذ المفهوم الجوهرى فى نظره هو مفهوم النسق"(٧٣).

فاللغة نسق أو نظام كلّى يجب تحليل بنائها، والبحث عن خصائص النسق الأصغر أو الأنساق الصغرى فى علاقتها بعضها ببعض وفى علاقتها بالنسق أو بالنظام الكلى. فهذا المفهوم الذى أسسه دى سوسير تبنّاه أقطاب البنيوية جميعاً، و"فكرة الاستفادة من علم اللغة بدراسة ظواهر ثقافية أخرى تستند إلى اعتقادين أساسيين، الأول: أنَّ الظواهر الاجتماعية والثقافية ليست مجرد موضوعات أو أحداث مادية، بل هى موضوعات أو أحداث ذات معنى، وبالتالى فهى إشارات. والثانى: أن هذه الظواهر ليست جواهر أو ماهيات قائمة فى ذاتها، بل إنّها محددة بشبكة من العلائق الداخلية والخارجية.. وإذا كانت الأفعال الإنسانية ذات معنى فلا بدّ أن يحكمها نظام تحتى من التمييزات والأعراف التى تجعل من المعنى أمراً ممكناً"(٧٤)

واللغة حاضرة فى كل نص طالما أن هذا النص يتشكل داخل لغة معينة ويأخذ نفسه باتباع معاييرها، ولكنها فى الوقت نفسه غير

موجودة فيه عياناً، طالما أننا فى أى بحث لا نعثر إلاّ على النص العينى. فالبنيوية تذهب للاعتقاد بأن الوحدات الفردية فى أى نظام ليس لها معنى إلا بفضل علاقاتها ببعضها بعضًا وحين يقول البنيويون بأن محتوى اللغة هو اللغة، فإنهم يبتعدون عن المفهوم الساذج الذى يرى اللغة أداة محاكاة وتمثيل تصوّر فيها الدالات دلالات موجودة خارجها، وهذا يقربه من العلمية أكثر. حيث إن اللغةُ يمكن ملاحظتها علنًا وقياسها بالمعايير التجريبية. وبهذا تقترب من تعيين دى سوسير لثنائية الدليل/ العلامة ومن مقصدية الشكلانية الروسية، وحماسها للمنهج العلمى التجريبى. وبهذا فقد جاءت المقولات البنيوية نتيجة لعملية الدراسة وحتمية التركيز على البنية الملموسة واجتمعت للبنيوية جملة أسباب أخرى أبرزتها فى الساحة. من ضمنها الشكلانية الروسية التى تعد البنيوية امتداداً لها وذلك عبر الجسر الممتد بين الشكلانيين والبنيويين رومان جاكبسون، الذى أطلق كلمة (بنية) لأول مرة فى مؤتمر براغ (١٩٢٩) وكان مسبوقًا إليها فى بداية العشرينات من قبل الناقد الشكلانى تينيانوف(٧٥).

وقد تعرفنا إلى رؤية الشكلانيين للنص فى البحث السابق مما يسوّغ لنا القول: إن البنيويين يجتمعون مع الشكلانيين على مائدة دى سوسير، ويشاركونهم فى إغفالهم للمرجع الخارجى ويقاربون بذلك النقاد الجدد الذين هيأوا الجو لانطلاق الأفكار البنيوية أيضاً، وكانوا ينظرون إلى النص كبناء عضوى "بمجرد الانتهاء من كتابته يصبح كُلاً متكاملاً ينظر إليه من داخله، وأن القوانين التى تحكم العلاقات بين مكوناته هى قوانين العمل نفسه"(٧٦)

ويتابع، فكما أن هناك نظامًا للطبيعة وراء العلوم الطبيعية، فإن الأدب ليس مجموعة مكوّنة من الأعمال، لكنه نسق للكلمات"(٧٧)

وكذلك يسبق النقاد الجدد البنيوية بعزل النص عن محيطه الخارجى وعن الظروف التاريخية المحيطة به وبعزله عن قصد مؤلفه وهدفه ويتجاوزون الشكلانية والبنيوية بسعيهم الحقيقى وراء معنى النص، بينما لم يهتم البنيويون لهذا المعنى، والنقاد الجدد يصرون على استنتاج معنى النص من شكله وذلك بفحص دقيق للمادة (الكلمات) التى يتكّون منها، فتكون البنية (النحو والتركيب والبلاغة ومختلف الأنماط الشكلية أيضاً) غير قابلة للانفصال عن الشكل(٧٨)

وأيضًا كان ثمة شكوك تتجه نحو مصداقية المثالية الماركسية ونحو وجودية سارتر، فبارت يخلص إلى القول بأن البنيويين حلوا "محل الوجوديين الذين سيطروا على الحياة الفكرية فى فرنسا فى الخمسينيات والستينيات. وقد كان تمرّد البنيويين على أسلافهم بمنزلة إعلان استقلالهم، وإن كانت الاختلافات فى الواقع أكثر جدية من مجرد رغبة جيل فى التمرد على الجيل السابق"(٧٩)

وتشكّل البنيوية ردة فعل على عجز الفرويدية والماركسية على إعطاء تفسير شمولى للظواهر عامة، إذ ظهرت أصوات تنادى بالنظام المتكامل المتناسق الذى يوحّد العالم، وكذلك كانت ردّة فعل قوية على الوضع الذرى الذى ساد القرن العشرين، وعكس تشظى المعرفة وتفرعها لاختصاصات دقيقة. فصارت الحاجة إلى نظام متكامل يوحِّد بين العلوم. و"قبل ظهور البنيوية فى فرنسا عرفت أميركا تياراً عرف باسم علم اللغة البنيوى"(٨٠) ازدهر على يدى

سابير وبلومفليد Bloomfield، ولكن ماذا فعل البنيويون عندما تبنّوا الألسنية وكيف نظروا إلى النص؟

نكاد نقول إن أهم نقلة حققها الفكر البنيوى فى مجال النقد الأدبى هى خروجه بمفهوم الأدب من حيِّز الإطلاق والتجريد إلى حيز الموجودات العينية، إذ قصرت البنيوية دراستها على النص ولا شىء سوى النص.

والنص: "بنية لغوية مقفلة، مكتفية بذاتها فى إنتاج المعنى، لا تُحيل إلاّ عليها، طاقة تشتغل دونما حاجة إلى اعتبار سياق النشأة والتقبّل"(٨١). والنص "عالم ذرّى مغلق على نفسه موجود بذاته"(٨٢)، وهذا ما جعل بيرمان يؤكد أن القضية الأساسية عند البنيوى هى أن كل اللغة، كل النصوص "بناء لمعنى مأخوذ من معجم ليس لمفرداته معان خارج البناء الذى يضمها"(٨٣)

وتبعًا لهذا المفهوم تكون البنيوية قد ركّزت على النظر فى الأنساق الداخلية للنص الأدبى وتصبح مهمة الناقد الكشف عن العلاقات بين وحدات أو بنى العمل الفردى من ناحية، وعلاقتها مع النظام أو النسق اللغوى العام من ناحية أخرى. وفى محاولة تحديد هذه العلاقات بنوعيها اللغوى والبنيوى يركز على كيفية تحقيق الدلالة وكيف يحدد النظام الكلى قدرة البنى الصغيرة على الدلالة. لكنه لا يكترث كثيرًا للدلالة نفسها، فليست من مهمات الناقد التوقف عند أكثر من "كيف" يتم تحقيق الدلالة؟

"فالبناء لا يبحث محتوى الشىء وخصائص هذا المحتوى، بل يبحث فى علاقة الأجزاء أو العناصر بعضها ببعض، بقصد الكشف

عن وحدة العمل الكلية، وذلك من خلال نموذج يقدمه الباحث أشبه ما يكون بالنموذج الهندسي أو الرياضي، وفي وسع هذا النموذج أن يستوعب الوحدات أو العناصر التي يتكون منها العمل على نحو يبرز علاقة بعضها ببعض، سواء أكانت تلك العلاقة ظاهرة أم خفية"(٨٤)

والبنيوية لم تحصر مجال دراستها في الجانب اللغوي فقط، بل سعت لتطبيق النظرية الألسنية على موضوعات وفعاليات أخرى وعلوم أخرى يقودها هدف الكشف عن بنية تلك العلوم فكان التحليل اللغوي عموداً نهض عليه التحليل الانثربولوجي عند شتراوس ١٩٤١، إن كان في تحليل الأسطورة أو في بنية المجتمعات البدائية، وتوصل إلى أن "الأسطورة" كائن لغوي مكوّنة من وحدات مؤلفة، وأن هذه الوحدات تتدخل في بنية اللغة، أي الوحدات الصوتية والصرفية والدلالية"(٨٥)، ويخلص شتراوس من بحثه إلى أن "اللغة سابقة على الذات"(٨٦) وأن "النموذج اللغوي مقوم للكليات، ويرى أن الكون يحكمه نظام مسبق؛ لأنه ليس في حالة فوضى"(٨٧)، والمعنى الذي تنشده الدراسة كامن بطريقة تنسيق العناصر الداخلية فقط وليس آتيًا من الخارج.

وطبعًا كان لفلاديمير بروب الشكلاني الروسي الذي طبق الألسنية أو الدراسات اللغوية على الحكاية في عشرينيات هذا القرن جليل الأثر على الدراسات البنيوية الأدبية. وكذلك كان لمساهمات فوكو في بحثه عن البنيات المعرفية وبارت في سحب مفهوم العلامة على أنساق أخرى غير اللغة مثل الصور والإيماءات والأصوات الموسيقية والرواية جهد ملحوظ في سحب النموذج اللغوي للبنيوية

على النموذج الأدبى، فالأدب/ النص عند بارت مثلاً "ليس إلاّ لغة، أى أنّه نظام من الإشارات ليس كائنة فى محتواه ولكنها فى هذا النظام"(٨٨)، والطريقة التى يتم فيها تركيب بنية النص هى التى تمنح النص قيمته التعبيرية والإيحائية ومهمة الناقد أن يركز على إعادة بناء نظام النص أو أنظمته وليس على محتواها، والناقد البنيوى يبحث كالناقد الشكلانى عن مهمة جليلة يسعى جهده وراءها وهى أدبية الأدب، أى الخصائص التى تجعل الأدب (قصة - رواية - قصيدة) أدباً، فينطلق من "علاقة الوحدات والبنى الصغيرة بعضها ببعض داخل النص فى محاولة للوصول إلى تحديد النظام أو البناء الكلى، الذى يجعل النص (موضوع الدرس) أدبًا وهو نظام يفترض الناقد البنيوى مقدمًا أنه موجود، وبعد ذلك يحاول تطبيق خصائص النظام الكلى العام على النصوص الفردية معطيًا لنفسه حق التعامل بحرية مع بُنى النص الصغرى ووحداته"(٨٩)

وما اختلاف الأدب عن الأنثربولوجيا (الأسطورة) عن الموسيقى إلاّ بفضل الترتيبات الداخلية للوحدات المكوِّنة لأنساقها.

لقد حاولت البنيوية أن ترسى أنموذج نظام الأدب نفسه كمرجع للأعمال الفردية التى تعالجها، وما تركيزها على النظر فى القوانين والأنساق الداخلية للنص الأدبى إلاّ جبرية تنفى قدرة الذات على تأكيد نفسها، فاللغة هى المكّون السببى للذات، وهى فى الوقت نفسه تمثل البنى الاقتصادية والظواهر الاجتماعية. ولعل نفيها للذات يكمن وراءه سبب تبنته البنيوية منذ النشأة، وهو المنهج العلمى التجريبى.

والبنيوية بسعيها الدائم لعزل سلطة المؤلف عن احتكار المعنى،

فالمعنى نتاج التركيب اللغوى فى نظام محدد ومقنن والمؤلف يتبنى هذا النظام، تكون قد ساوت بين المؤلف والقارئ فى إدراكه. فالمعنى يتحقق بعوامل عديدة أبسطها بناء الجملة على نمط معين وعرف متبع وأشدها تعقيداً دخول المؤلف فى المؤسسة الرسمية التعليمية الثقافية الاجتماعية، وهى المؤلف والموزع ومانح المشروعية والقيمة. ولا شك أن الفصل بين اللغة/ النظام واللغة/ الأداء هو الهوة السحيقة التى أخضعت فيها "الذات" إذ إن اللغة/ النظام أمر غير ذاتى وآلية غير متجسدة وهى وحدها التى تحكم اللغة الأدائية أى اللغة الذاتية. فالذات تستمد لغتها مما هو غير ذاتى ومما هو آلى ميكانيكى غائب.

وهنا يمكن أن نسجل مع نظرة البنيوية هذه انتفاء العبقرية وانتفاء الإبداع. فاللغة وحدها هى المبدع وهى التى تتحدث، ولم يتولد الرمز فى الفنان مثل الشجرة فى التربة، بل إن الفنان يتكلم لأن الرمز جعل منه فناناً والنص "يعنى" لأن الشكل أو النوع الأدبى جعل منه نصاً وهو محكوم بقيود النوع الأدبى وأساليبه الذى كتب ضمنها عند اختياره للأحداث. يقول بارت:

إن الأدب هو ذلك التجمع من المواد والقوانين، من الأساليب والأعمال التى وظيفتها فى الاقتصاد العام لمجتمعنا هى، على وجه الدقة جعل الذاتية (ذاتية) مؤسساتية"(٩٠) والمؤلف نفسه هو نتيجة هذه المؤسساتية. ونتيجة اللغة التى يرثها وتستعبده وتستخدمه.

وهكذا يتم إقصاء القارئ ومحو دوره نهائياً، ومحو دور الكاتب أيضاً فى لعبة المعانى، معانى النص الذى أنشأه، وعلى نفيه باسم نزعات كثيرة سابقة على البنيوية كالشكلانية والنقد الجديد وقبلهما

الألسنية، وباسم البنيوية أشدها حقداً عليه فقد أوصلته إلى لحده بعد أن قررت موته وأعلنته على الملأ، ودفنت معه مقاصده وأوكلت إلى الناقد ذى الحساسية المرهفة استنطاق النص، بل وتعذيبه. بعد أن حددته بنظام مغلق ونهائى، وأعرضت عن فعل المؤثرات الخارجية عليه.

وبهذا الفعل القسرى الذى مارسته البنيوية على النص الأدبىّ وعلى حقول المعرفة الأخرى تكون قد أججت المشاعر ضدها، فقد شاعت جملة شكوك فى الكفاية المنهجية للبنيوية بشتى حقولها الأنثربولوجية والنفسية والأدبية والمعرفية. وسرعان ما تحولت هذه الشكوك إلى تيارات نقدية نقدت ونقضت الوصفية البنيوية المجردة وأنموذجها اللغوى الذى عممته على المعارف وعلى العلوم الإنسانية. ومن هذه التيارات نذكر التناصية والسيميولوجيا والتفكيكية. وقبل أن ننتقل إليها، لنا أن نقف عند النقد الذى وجه إلى البنيوية، لأنه يمهِّد لقدوم هذه التيارات ويصف الجوّ الذى ولدت فيه التناصيّة.

(١ – ٣– ٢– ١– ١) نقد البنيوية: تمهيد الولادة التفاعل النصىّ:

(١) امتازت البنيوية بالغموض والمراوغة والإبهام، الأمر الذى جعل القارئ العادى بل القارئ المثقف لا يستطيع قراءة تحليل البنيويين، فالأدب صنم، بناء، يحتاج تحليل آلياته وتصنيفها إلى نخبة نقدية حساسة بالفطرة. فاستخدام الصور والرسومات الهندسية والإحصاء، وتحويل العمل إلى آلية بحتة جعل الأمور تزداد تعقيداً.

(٢) إخفاق البنيوية الحقيقى كامن فى عدم قدرتها/ عجزها عن

تحقيق المعنى "فوصف" عدد الكلمات أو عدد المقاطع أو الأصوات لا يمكننا من استخراج المعنى"(٩١) كما يقول تودوروف. كما أن التعليق على النص أى نص يجب أن يهتم بأكثر مما هو موجود فى البناء اللفظى) (٩٢) فالمعنى ليس تجربة خصوصية، بل نتاج أنظمة مشتركة لأن اللغة سابقة على الفرد، وهى ليست نتاجًا له بقدر ما هو نتاج لها، وهذا يكشف عن أمر خطير مفاده: أن لغتنا تكشف لنا العالم على نحو لا مجال للشك فيه. فاللغة تنتج الواقع ولا تعكسه، فهى طريقة محددة لنقد العالم ترتكز على أنظمة الأدلة التى نحن بين أيديها وهكذا تصبح تجربتنا الأشد حميمية هى أيضًا أثر من آثار بنية.

(٣) قد انكفأ البنيويون على تتبع البنى اللغوية فى النص، فأوقعوا أنفسهم فى موقف حرج، أصبحوا جرّاء تبنيهم له معتقلين فى سجن اللغة، فكما يقول فوكو: "أعتقد أن عدداً منّا، بمن فيهم أنا، يرون أن الحقيقة لا وجود لها، وأن اللغة فقط هى الموجودة"(٩٣). وهذا الأمر يجعلهم يمارسون أفظع أنواع التعذيب عليها بغية استنطاق النص بل إنطاقه، يعلق شولز على ذلك فيقول: "إن فكرة وضع اللغة للشعر فوق جهاز الشد Rack وإرغامه على الإفضاء بأسراره أو ما هو أسوأ على الاعتراف الكاذب كانت مثار رعب جزء كبير من العالم الأدبى وكانت النتائج الفعلية للنقد الأدبى الذى قام به البنيويون فظيعة بما فيه الكفاية"(٩٤).

(٤) ألغت البنيوية حكم القيمة لتقترب من الموضوعية وبالتالى من علمية النقد. إلا أنّها أقرت فى مقابل ذلك (قيام الأدب على المجاز أو

إنتاج نص النص أو ما يسمى باللغة الشارحة هذا الخطاب المراوغ المبدع) ، ولما كان المجاز خاضعاً للخيال الحرّ الذى لا يمكن ضبطه بضوابط مادية ملموسة أضحت البنيوية ممزقة بين صرامة العلم وحرية الأدب تبحث عن معادلة تُطلب فلا تُدرك.

(٥) أخفقت البنيوية فى تطبيق نموذجها اللغوى على جميع الأنواع الأدبية، فكانت تعمد إلى انتقائية حرمتها دقتها وسلبتها مصداقية مقولاتها. وكان أكثر البنيويين قد نحّوا الشعر جانباً وأقاموا نظرياتهم على السرد. والحقيقة لم يكن السرد مجال عملهم فقط بل كانت الأسطورة والحكاية الشعبية، ولم يوحدّوا منهج عملهم على النص مما جعلها بنيويات داخل البنيوية، وأحاطها بالغموض، وجعل بعض أقطابها يتحولون عنها إلى حقول ما بعد بنيوية أكثر رحابة وأكثر انفتاحاً فتحول بارت إلى السيميائية وتحوّل دريدا إلى التفكيكية، وتحولت كريستيفا إلى التناصية السيميائية أيضاً. وكللر تحوّل أيضًا إلى السيميائية وغيرهم كثيرون... إلخ الأمر الذى جعل بارت يقول: "إن صرح اللسانيات أصبح يتفكك اليوم من شدة الشبع أو من شدة الجوع مداً أو جزراً وهذا التقويض للسانيات هو ما أدعوه من جهتى سيميولوجيا"(٩٥)

(٦) عجزت البنيوية عن إتمام هدفها المعلن وهو إنارة النص من الداخل. فإنارتها سببت مسخًا للنص، وذلك بتأكيد البنيويين على الوحدات الصغيرة لاكتشاف النظام، فهذا النص فردى، ونسقه تابع للنسق العام فهو غير مكتمل إذن، ثم إن الناقد يأتى إلى النص ليكشف النظام والنظام محدد مسبقاً. ويفترض وجود الدلالة الكاملة

فى النص فيمارس جميع الحيل النحوية ولكن "ليس بمقدور التحليل النحوى لقصيدة أن يعطينا أكثر من نحو القصيدة"(٩٦)

ومهما حاولوا المقاربة بالعمليات التحليلية أو بالكشف عن التكرار والمتوازيات والمتضادات والمتقابلات، فليس له قيمة فى حدٍّ ذاته، وليس له قيمة فى الشرح.

(٧) ارتبكت البنيوية أمام إشكالية التغير الاجتماعى. ولكن سوسير يبررها كما مرَّ معنا بأن اللغة تعيد تنظيم ذاتها لكى تُكيِّف هذه الاضطرابات وتستوعبها. ولكن خلف هذا النموذج الألسنى تقف نظرة محددة إلى المجتمع البشرى. فالتغير إخلال واضطراب بالنظام الذى يخلو منهما، بل يستوعبهما، والشكلانيون يفسرون هذا التغير فى تاريخ الأدب بأنه خاضع لشىء داخل النظام وهو ما يسمونه السائد (المسيطر) وهو ما يظهر ويسود من الأجناس فى فترة ما، يقابله فى الفترة نفسها انطفاء أو خمود لجنس آخر، وهذا يحدّده نزع الإلفة، والعناصر تتناوب ضمن ترصيف تدريجى فى النظام، وهكذا يسكن دراسة التعاقب عندهم تزامنياً، والمجتمع يتحول بذلك إلى طقم كامل ضمن الأنظمة أو السلاسل ويتطور باستقلال نسبى عن جميع الأنظمة الأخرى بيد أن ثمة تعالقات بين السلاسل المختلفة، ففى لحظة معينة تصادف السلاسل الأدبية سبلاً عديدة متاحة يمكن لها التطور عبرها، أما السبيل الذى تختاره فهو نتيجة للتعالقات بين النظام الأدبى وسلاسل تاريخية، بيد أن هذا العمل لا يتبناه جميع البنيويين مما يجعل مقارباتهم التزامنية الصارمة لموضوع البحث (النص) ملزمة.

فالبنيوية أوصدت الباب في وجه العالم الخارجي منذ أن بدأ دي سوسير يبحث في طبيعة اللغة مكتفيًا بالدليل بديلاً عن المرجع، وقوانين العقل التي ادعت عزل البنيوية عن الخارج وأصبحت جرّاءها مغلقة لا تاريخية (هذه القوانين التوازيات والتقابلات وضروب القلب وغيرها) تتحرك على مستوى من العمومية بعيداً تماماً عن الاختلافات الملموسة في التاريخ البشري، فتبدو إزاءه كل العقول متشابهة.

(٨) ومع أنّ البنيوية اشتملت على بذور اجتماعية وتاريخية في المعنى ولكن هذه البذور لم تنتش، ففي حين تنظر إلى أنظمة الأدلة بوصفها أنظمة ثقافية تبقى على القوانين التي تحكم هذه الأنظمة ضمن عقل جمعي متعال. ومتجذر في الدماغ البشري.

(٩) صادرت البنيوية قصد المتكلِّم أو الكاتب ولكن ضيق الأفق لديها لا يعني أن المقاصد غير موجودة وهذا مطبّ وقعت فيه البنيوية وانتهى الأمر إلى القرائية.

(١٠) كان هناك حركة موازية تربط النسق اللغوي/ الأدبي بالأنساق الأخرى على مستوى البنية الفوقية مثل الثقافة أو البنية التحتية، مثل القوى الاقتصادية وصراع الطبقات، وكان التركيز عندها على العلاقة بين النص والأنساق، مغفلة أن الأنساق ليست نصوصاً، وربما كان لمشاريع بعض الشكلانيين وبعض الماركسيين وبعض من النقاد الجدد، ولوسيان غولدمان صدى لذلك.

(١١) لاقت البنيوية هجومًا شديداً من الوجوديين (سارتر) ومن الواقعيين غارودي)[٩٧] ومن التاريخيين (غولدمان) ومن (السيميائيين

لوتمان وريفاتير) ومن التفكيكيين (دريدا وبارت) .

وهكذا نجد أن البنيوية وصلت إلى مأزق، الأمر الذى جعل معشر البنيويين وغيرهم يجتهدون فى البحث عن مُتنفس يحدٌ من غلوائها ويفتح أمامها سبل التواصل والتجاوز. وذلك من خلال اقتراحات عدة تطورت حتى أصبحت نظريات وصار لها مناهج تعمل من خلالها، استظلت جميعها تحت مظلة ما بعد البنيوية.

(٤- ٢ - ١ - ١) النص فى مرحلة ما بعد البنيوية:

افتقرت انجاهات ما بعد البنيوية Post-Structuralism لسيميولوجيا والتفكيك والقراءة والتناصيّة التفاعل النصى ونظرية الأنوثة Feminist theory إلى نظرية ضامة تحتويها، رغم تشابه مقولاتها فى الظاهر، واجتماعها حول هدف ارتأت تحقيقه جميعها، وهو تحرير الخطاب من دوغما البنيوية وسلطة النظام والتمركز الميتافيزيقى أولاً، ومن النقد التقليدى الذى أهمل دراسة النص واحتفى بحياة مؤلفه وحقبته التاريخية وظروفه الاجتماعية وما إلى ذلك مما طلع علينا به النقد التاريخى والموضوعاتى والاجتماعى والواقعى والنفسى ثانياً.

على الرغم من أن مصطلح "ما بعد البنيوية" يحيل مباشرة إلى البنيوية إلا أن "ما بعد البنيوية" ليست تطويراً عضوياً للبنيوية وذلك لما تحمله داخلها من عناصر انسلاخ عنها، بل يمكننا القول إنها حركة تساؤل لمقولات البنيوية وطرائقها وافتراضاتها، عملت على نقض المقولات وتغيير الطرائق ونقد الافتراضات.

قد يصح القول "بلغ السيل الزبى" مع البنيوية، وذلك لما تميزت به

من جبرية وهيمنة وسلطة فى أفكارها وفى طروحاتها، بل فى ادعاءاتها: بدءًا من القول بوجود بنية تفترض على الدوام وجود مركز ومبدأ ثابت وتراتبية معان وأساس صلب، إلى القول بـ أن النظام هو القابض على المعنى، الواهب له دونما أية حاجة لمدّ الأعناق خارج أسوار النص. وهذه أقوال استفزازية طبعًا جعلت الأصوات تتعالى منادية بالثورة على النظام نفسه، وقد لا يخلو الأمر من طرافة إذا قلنا إن هذه الثورة جاءت على أيدى أقطابها الذين تمثلوا كشوفاتها جيداً، ولكن كفايتها المنهجية وأطرها الضيقة لم تتح لهم الانضواء تحت لوائها، بل أتاحت لهم الخروج عليها عبر توجيه ضربات إليها من الداخل، ساعية إلى تحرير النص أولاً، وإلى تحرير منهجياته من القيود الصارمة ثانياً.

إن للتغيير الجوهرى الذى أحدثته تيارات ما بعد البنيوية بين طرفى العلامة الدليل (الدال والمدلول. الأثر الهام فى تعديل النظرية إلى الكثير من المفهومات مثل المؤلف ـ القارئ – النص – الكتابة – الأثر – الثنائيات البنيوية .. الخ) ، وفى ابتداع الكثير من المفهومات الجديدة التى وضعتها من أجل مساءلة المقولات القديمة والمترسّبة والمتكلّسة، يقودها الطموح إلى تحقيق استقلالية للمعنى وحرية فى الممارسات النقدية.

لا يمكننا البتّ طبعًا بشأن النص (فى هذه التيارات وخاصة السيمياء والتفكيك) ، ولا يمكننا معرفة موقف هذه التيارات من المؤلف أو القارئ أو النص إلا بعد تعرف التغيير الذى حصل للدليل أولاً وتعرف العلاقة الجديدة بين الدال والمدلول ثانياً.

لقد غدا ثابتًا أن البنيوية قد فصلت الدليل عن المرجع، ولكن ما بعد البنيوية تمضى خطوة أبعد من ذلك فتفصل الدال عن المدلول، مما ينتج عن هذا الفصل حدوث فجوة أو صدع يتسلل من خلاله الشك إلى الآراء التقليدية الراسخة عن الكينونة والوجود والحقيقة واللغة والأدب.

فدى سوسير يؤكد على أن المعنى فى اللغة هو مجرد مسألة اختلاف، وأنه حاضر فى الدليل يجلبه غياب التضاد فمثلاً: الدليل قام (هو قام) لأنه ليس (قعد) أولاً. ولأنه ليس قاس (أو قال) أو نام)، وهذا الأمر يجعلنا نتساءل إلى أى حدّ يمكن أن ندفع سيرورة الاختلاف هذه؟

ذلك لأن (قام) هو ما هو عليه لأنه ليس (هام) ، وليس قسم أو قصم أو (قوم) ، وهو (هام) بدوره ليس(هاب) أو (هاج) وليس (هزم) ..الخ.

يبدو أنه من الممكن متابعة هذه السيرورة من الاختلاف فى اللغة والدوران فيها إلى ما لا نهاية. وإذا ما كان الأمر كذلك، فما الذى سيحلّ بفكرة دى سوسير التى مفادها أن اللغة تشكّل نظاماً راسخاً مغلقاً؟

فحين يكون كل دليل هو ما هو فقط لأنه ليس أيًّا من الأدلة الأخرى؛ فإن كل دليل يبدو مشكلا من نسخ من الاختلافات التى لا يمكن أن تنتهى. وفى حين أن دى سوسير يقترح بنية للمعنى ذات حدود فإننا نعجز عن رسم الحدّ فى اللغة. فالمعنى ليس حاضراً مباشرة غى دليل فهو نتيجة انفصال أو تمفصل الأدلة، فالدال يعطينا

المدلول لأنه يفصل نفسه عن الدال الآخر، أى أن المدلول هو نتاج الاختلاف بين دالين، ولكنه أيضاً نتاج الاختلاف بين عدد كبير من الدالات الأخرى، وهلم جرا.

إن هذا الأمر يعرّض رؤية دى سوسير للدليل بوصفه وحدة متناسقة محكمة بين دال واحد ومدلول واحد إلى الشك، ذلك أن المدلول (قام) : هو نتاج تفاعل دالات معقّد، ليس له أية نقطة نهاية واضحة، فالمعنى يغزله لعب الدالات الذى يكون بلا نهاية، وليس مفهوماً مشدوداً بإحكام إلى ذيل دال محدّد.

والدال لا يمنحنا مدلولاً مباشراً، وليس ثمة تمييز ثابت بين الدالات والمدلولات، وإذا ما أردنا معرفة معنى أو مدلول دال ما، يمكننا أن نستخرجه من المعجم، ولكن كل ما سنجده لن يكون سوى مزيد من الدالات والتى يمكن أن نستخرج مدلولاتها بدورها هى الأخرى. وهذا ما جعل جاك لاكان يقول وبجرأة: "لا توجد مدلولات فى الواقع، لا توجد إلاّ دالات فقط" محطماً بذلك وحدة العلامة، فما يحدث هو عملية تزحلق مستمرة للمدلول تحت الدال"(٩٨).

ويحلّ اللعب الحر للدوال كمصدر للمعنى عوضاً عن التضاد الثنائى Binary Oppositions السوسيرى الذى يمنح الدليل معناه (إذ يحدد معنى كلمة غائبة معنى كلمة حاضرة فى النص تكون مضادة لها) .

ولكن الكلمة تكتسب معناها المراوغ والغامض والمتخفى عن طريق لعب المدلولات وحركتها الحرة، وحين يتم تحديد معنى ما أو تثبيته فهذا يتمّ بصفة مؤقتة فقط إلى أن يفككه قارئ أو مفسّر آخر.

فالمعنى لا يمكن تثبيته بسهولة وليس حاضراً أبداً، وإنّما هو مبعثر ومنتشر على طول سلسلة الدالات، وهو نوع من الترجرج المتواصل بين الحضور والغياب معاً.

فعندما أقرأ جملة فإن معناها يظلّ مرتقباً نوعًا ما، على الدوام، شيئًا مؤجلاً: دال يسلمنى لآخر، وذلك لآخر، والمعانى السابقة تعدّ لها المعانى اللاحقة، وبالرغم من أن الجملة تنتهى فإن سيرورة اللغة ذاتها لا تنتهى، وثمة دوماً فائض من المعنى ومع هذا الفائض تنتفى المركزية.

فلا يمكن أن أقبض على معنى بمجرد التكديس الميكانيكى للكلمة فوق الأخرى، فكلّ كلمة تحتوى أثر الكلمات التى سبقتها، وتبقى عرضة لأثر الكلمات التى تليها، وكل دليل فى سلسلة المعنى حكماً متخادش بصورة ما أو متبادل التأثير مع كل الأدلة الأخرى، حيث يشكّل نسيجاً معقداً لا يستنفذ أبداً.

لذا فلا يوجد دليل "نقى" أو ممتلئ بالمعنى تماماً، فكل مفهوم ملوث بآخره، ولا مفهوم كامل متكامل بذاته، إنما هناك فجوة أو صدع أثر يفضى دائماً إلى الآخر وينفتح عليه. وفحوى كل ذلك: أن اللغة شأن أقل رسوخاً بكثير مما اعتبره البنيويون والكلاسيكيون، وبدلاً من كونها بنية محددة وواضحة التخوم تشتمل على وحدات متناظرة من الدالات والمدلولات، فإنها تبدو الآن (فى هذه المرحلة) مثل قماش يمتدّ إلى ما لا نهاية، حيث تتبادل العناصر وتنور على نحو متواصل، وحيث ما من عنصر يكون محدداً بصورة مطلقة، وما من شىء الاّ وهو واقع فى شرك كل الأشياء الأخرى وحامل لأثرها.

يمكننا الآن التعميم، وكما يمتنع وجود الدال بذاته معزولاً عن غيره، ومن غير صلة تربطه بأى شىء سوى ذاته، كذلك يمتنع وجود النص بذاته، فالنص وفق هذا الطرح: مجموعة علاقات اختلافية ودوامة من الأصوات المختلفة التى لا يمكن حصرها فى مادية قارة أو عزلها عن بعضها حتى يتسنى لنا التمييز بين الصوت والصدى.

فكل نص هو بالضرورة مركز تقاطع أو تداخل علاقات ونصوص لا يمكن حصرها، ويتعذر الحصر لأن كل "أثر" هو نفسه يحتمل التكرار والمضاعفة (حتى فى لحظة الحصر) لا بداية له ولا نهاية.

فلا وجود للنص بذاته ولذاته، إذ لو تحقق النص فى عريه الوجودى لابدّ أن يتحوّل بالتالى إلى إشارة مهمتها أن تشير، أى لابدّ أن يتحوّل إلى لغة خصيصتها "الاختلاف"، وهكذا فكلّ دال يشير إلى دال آخر، وكل نص هو مركز تداخل وتقاطع مع غيره، فلا محالة عندها من القول إن كل كتابة هى إعادة كتابة، وكل نص هو نسيج تناصّت فيه وعليه نصوص متغايرة. وهنا نحدد أن التفاعل النصى مفهوم ما بعد بنيوى يمثل انفتاح النص، ويمثل الرد الحاسم على مقولة انغلاق النص أو انغلاق الكتابة، ولعلّ الجامع الحقيقى لمقولات أو نظريات ما بعد البنيوية هو المقولة التناصيّة، (إذ لا تخلو نظرية من الاعتماد عليها سيميائية كانت أم تفكيكية أم تأويلية أم قرائية) ، ويصبح التفاعل النصى:

أولاً مفهوماً سيميائياً: لأن الدال يشير إلى الدال، والعلامة ملوّثة بعلامات أخرى، والنص يشير إلى نص آخر.

وثانياً مفهوماً تفكيكياً: لأن الدليل يملك المعنى والمدلول دائماً

منزلق عن دالة، ولأن الاختلاف بين الدالات هو الذى ينتج الدلالة واللعب الحرّ لها ينتج المعنى فلا معنى، ثابتًا أو نهائيًا. بل الدال ملوّث بمفهومات كثيرة، متكرّر فى سياقات عديدة وكذلك النص.

وثالثاً: مفهومًا قرائياً: لأن القراءة تختلف باختلاف زمنها وباختلاف قارئها وباختلاف ثقافته، فلا توجد قراءة ثابتة، ولا توجد قراءة نهائية لأن النص مفتوح وغير مرتبط بمركز معين.

الحقيقة تعتبر كتابات باختين الأساس المتين الذى بنت اتجاهات ما بعد البنيوية عليه نظرياتها، إلى جانب كتابات فلاسفة عديدين تأثر بهم باختين وغيره من النقاد. وربّما كانت كتابات باختين والفلاسفة قد لاقت صداها عند كل من كريستيفا التى تمثل فى مقالتها: (الكلمة، الحوار، الرواية ١٩٦٦) مرحلة الانتقال من البنيوية إلى ما بعد البنيوية، يغلب عليها النقد السيمولوجى والتفكيكى وقبل هذا وذاك التناصّى، وهى فاتحة الشهوة لغيرها من النقد للميل نحو هذه الاتجاهات الجديدة. يليها دريدا فى مقالته: (البنية والعلامة والتفاعل فى خطاب العلوم الإنسانية (٩٩ - ١٩٦٦م) فى جامعة هويكنز والتى تعتبر بداية مرحلة جديدة ونقد جديد هو النقد التفكيكى. ثم بارت فى مقالته الشهيرة: (موت المؤلف ١٩٦٨م) وميشيل فوكو فى "نظام الأشياء". وجاك لاكان وغيرهم ونقاد جماعات تيل كيل بول دى مان، ميللر.. إلخ، ثم إدوارد سعيد وجوناثان كللر وفنسنت ليتش. وكريستوفر نورس. وسنعرض لتعريف النص فى هذه المرحلة، ثم لمفهوم المؤلف ولمفهوم القارئ فيها.

(١-٤-٢-١-١) النص فى السيميائية:

إن لفظة سيميولوجيا جاءت على لسان سوسير أولاً وهو يسمى علم العلامات: "فاللغة نظام من العلامات التى تعبّر عن الأفكار ... ولما كان هذا العلم لم يظهر إلى الوجود إلى حدٍّ الآن، لم يمكن التكهن بطبيعته - وماهيته، ولكن له حق الظهور إلى الوجود. فعلم اللغة هو جزء من علم العلامات العام. والقواعد التى يكتشفها هذا العلم يمكن تطبيقها على علم اللغة"(١٠٠).

ولم يرق الأمر لبارت الذى سئم من البنيوية وسئم من النص المنغلق، وصار يتوق إلى التعامل مع النص العالم على نحو أكثر حرية، فقام إلى هذا العلم الذى اعتبره دى سوسير كل العالم واللغة جزء منه فقلب الآية فقال: "اللسانيات ليست فرعًاولو كان متميزاً - من علم الدلائل، بل السيميولوجيا هى التى تشكل فرعًا من اللسانيات"(١٠١)

إن بارت يرى أننا ندرك الأشياء عبر اللغة، وأننا نعرفها باللغة ونربطها باللغة، (أى كلها علامات ولكنها علامات لغوية تُفسر لغوياً)، لذلك كانت أبحاثه ميتجهة نحو الأزياء والأساطير(١٠٢) وأدوات التنظيف والموسيقى فكلها تملك علامات يجب دراستها لغوياً.

فى الوقت نفسه كان بيرس قد أطلق فى أمريكا على هذا العلم علم السيميوطيقا. وكان أبعد ما يهدف إليه التواصل، فإن كان هناك تواصل فإنّ هناك سيميوطيقيا. ولهذا سُميت بسيميولوجيا التواصل الأمر الذى يقودنا إلى ذكر أنواع السيميولوجيا، فقد صنفت وفق أهدافها فنقول :(سيميولوجيا التواصل، الدلالة، الثقافة، المادية، الرمزية) .

وصُنّفت وفق البلد الذى نشأت فيه، فنقول الاتجاه (.الفرنسى – الروسى – الأمريكى – الإيطالى) (١٠٣) فى السيميولوجيا.

والسيميولوجيا أو السيميوطيقا هى محاولة جادة لربط المعرفة الإنسانية بعد أن شتتها الإفراط فى التخصص، مما أدى إلى عزل حقولها، الواحد عن الآخر. "وهى عبارة عن لعبة التفكيك والتركيب، وتحديد البنيات العميقة الثاوية وراء البنيات السطحية المتمظهرة فونولوجيا ودلاليا"(١٠٤)، فالسيميولوجيا تبحث عن مولّدات النصوص ومكوناتها البنيوية الداخلية، وتبحث عن أسباب التعدد، ولا نهائيات الخطابات والنصوص، يدفعها طموح مشروع هو تفاعل الحقول المعرفية واكتشاف البنيات العميقة الثابتة والأسس الجوهرية المنطقية التى تكون وراء أسباب اختلاف النصوص والجمل، ومعرفة القوانين التى تتحكّم بهذه النصوص.

ويصبح النص الأدبى هو مادة البحث، يجب معرفة آليات صياغته، والخروج إلى المحيط العام الذى يوجد فيه لمعرفة العلاقات التى تربطه بوصفه نسقًا أو نظامًا بغيره من الأنظمة، "فالنص الأدبى نظام له خصوصيته ومقوماته، ولكنه ليس بمعزل عن غيره من الأنظمة الأخرى"(١٠٥)، وهذه الأنظمة التى تكمن خارج النص، يتعالق معها النص لاتساع معناه وعدم قدرة النظام الواحد على تأطيره، فيشرأب النص بعنقه إلى الخارج، حيث الظروف الخارجية، "فالظروف الخارجية إنّما هى داخل المعنى ولا يمكن أن يعنى المعنى إلاّ بفضل الخارج الآخر الذى يحتويه بوصفه إمكانية للقيام بوظيفته"(١٠٦)

وهذه الحركة البندولية بين الداخل والخارج أثرت البحث السيميولوجى، وأثرت بالتالى المعنى والدلالة. يتسبب القراء باختلافهم واختلاف أزمنتهم بهذه الديناميكية. فالسكون تجميد للمعنى، أمّا البحث السيميولوجى فى النص فهو دفع بالمعنى إلى حدوده القصوى. أى هو فعل تجاوز طاقة طافحة، حيث يصبح النص علامات ينبغى فك شفراتها. ولكن المثير فى بحث السيميولوجيا أنها تركز طاقتها على عمليات الدّال أكثر مما تولى الحقيقة اهتمامها، فهى بحث لا يكلّ فى الأنظمة الدلالية للشفرات والعلامات كيفية إنتاجهما للمعنى، أى هى الإجابة عن تساؤلات مثل: أى نوع من المعرفة هو الممكن؟ وكيف تمتلك الأعمال الأدبية المعنى الذى تؤديه لدى جمهور القراء؟ فالبرنامج السيميائى ربّما يعبِّر عنه بمفاهيم الفهم والتفهّم أكثر منه بمفهوم "المعنى Meaning، ويصبح علم العلامات نظرية قراءة، موضوعه الأساسى الطرائق التى تكون الأعمال الأدبية مفهومة بها، والطرائق التى يكون القراء قد أدركوا بها المراد منها"(١٠٧). مبرراً بذلك الخلافات التفسيرية والتنافر الذى هو جزء من النشاط الأدبى لثقافتنا، ومحدداً الأعراف والعمليات التى تُحدث بها كل ممارسة دالة كالنص تأثيراتها الملحوظة فى المعنى ويكشف عن تجلّ خطابى لمنظومة من العلامات الأيقونية والمتحركة، الإشارية والرمزية، اللسانية وغير اللسانية، الإيحائية والدالة. هذه العلامات منظومة لا تختلط وحداتها بوحدات اللسان الطبيعى، بل يكون لهما طبيعة اللسان نفسه التى يمكن وصفها بطرائق تمكن مقارنتها بطرائق الألسنية، فتصبح جميع ممارسات

السيميائية عبر لسانية؛ لأنها لا تختزل إلى خطاب واحد مما جعل تعريف كريستيفا للنص يدخل ضمن هذا المنظور، فالنص "جهاز عبر لسانى يعيد توزيع نظام اللسان بالربط بين كلام تواصلى يهدف إلى الإخبار المباشر وبين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه"(١٠٨). وهذا يعنى أن النص تناص تفاعل نصى) .

لا شك أن مدخلنا إلى التفاعل النصى سيكون عبر هذا الحقل فالتفاعل النصى *Intertextuality كما هو واضح مصطلح سيميولوجى ولد على يدى كريستيفا من خلال أبحاثها السميولوجية. فما مكان النص فى خضم الممارسات الدالة؟ وما هى قوانين اشتغاله فيها؟ وما هو دوره الاجتماعى والتاريخى؟

كثيرة هى الأسئلة التى تجد طريقها إلى السيميائيات. وهى أسئلة لم تكف عن استثارة التفكير، فيما يرفض نوع معين من المعرفة الوصفية محفوف بظلامية جمالية معينة منحها مكانها، فمع السيمياء صار النص يتأطر بكلية مفاهيمية قادرة على التوصل إلى تفرده، وتسجيل مواقع قوته وتحوّله؛ والقدرة على بذر الشك فى قوانين الخطابات القائمة سابقاً؛ وإعداد الأرضية الصالحة لإسماع صوت خطابات جديدة.

إن المسّ بمقدسات اللسان عبر إعادة توزيع مقولاته النحوية وتمييز قوانينه الدلالية يعنى المس بالمقدسات الاجتماعية والتاريخية؛ لكن هذه القاعدة تحتوى على ضرورة، تتمثل فى كون المعنى الملفوظ والمبلّغ للنص الظاهر المبنين يتكلم. فعبر تحويل مادة اللسان فى تنظيمه المنطقى والنحوى وعبر نقل علاقات القوى من الساحة

التاريخية يبنى النص المسرح المتنقل لحركته، ويفسح المجال لانقرائه لقراءته) . والممارسة الدالة للنصوص التى تضبطها السيميائية، لا تكتفى بوصف الطابع النحوى، والتركيبى والدلالى أو اللانحوى، بل تبحث عن تحليل الفعل الدّال ووضع المقولات النحوية نفسها موضع تساؤل، غير مكتفية بتوفر نسق القواعد الصورية، بل إن لعمل السيميائية فائضًا يتجاوز قواعد الخطاب التواصلى لذلك يبقى داخل الصيغة النصيّة حاضراً كعمل ملحاح. ومن هنا تبدو السيميائية ممارسة مزدوجة مركبة يستلزم الإمساك بحروفها عبر نظرية للفعل الدال الخصوصى الذى يمارس لعبه داخلها، حيث العلامة (الدال والمدلول) تدمر ذاتها فيبتعد المدلول عن داله بإيقاع خفى لا يسمعه إلا المتلقى الحاذق وهو يرصد العلاقة ويتقصاها بينما يتحوّل النص إلى "نسيج العلامات"(١٠٩)

وبالطبع كان الطرح الباختينى سابقًا للطرح الكريستيفى، والثانى يدين للأول بهذا الطرح، على ألا نغفل المرحلة الفاصلة بين الطرحين؛ فقد ربط ميخائيل باختين فى وقت مبكر بين مفهومى المحاكاة والكرنفال بفكرة الحوارية Dialogism التى تفترض أن الكلمات مواضع للصراع، لأنها لا تستخدم العلامات فى المواضع والسياقات المختلفة فقط، ولكنها تستخدمها أيضًا فى المواضع والسياقات المتعارضة والمتناقضة، ومن ثم تفقد هذه العلامات التعريف والتحديد وتصبح موضعًا إذا جاز التعبير لديالوج بين الخطابات الثقافية والقوى الاجتماعية، ومن ثم تكون النصوص اللفظية أماكن تتوزع عليها (فيها) المساهمات العلنية فى المعتقدات

والأيديولوجيات الخاصة، وتتفرق نتيجة طبيعة المادة الأصلية التى تصنع منها، إنها تصبح أماكن للتدمير الإيديولوجى.

فمفهوم الحوارية الباختينى يسعى إلى توحيد الطبيعة السيميوطيقية للغة وقدرتها الكامنة على المحاكاة ولكن النص الذى تفضله كريستيفا هو "ذلك النص الذى يصبح تسجيلاً لكتابته حينما يتنازل عن المحاكاة"(١١٠)، وهذا النص لا يمكن التعبير عنه عبر التحليل التحويلى الذى لا يدرس إلا البنية المغلقة، وغير قادر على استيعاب تداخل هذه البنية فى نص اجتماعى أو تاريخى. وتقترح لذلك منهجاً تحويلياً مختلفاً استناداً إلى مكونات بنية النص ليس البنية السطحية فى النص بل البنية العميقة أيضاً والمتداخلة، بنية هى تحولات طرأت على مقطوعات أخذت عن نصوص أخرى هذا التحليل اسمه التحليل الدلالى Semanalyse حيث تتشكل علامية جديدة من خلال فعل الدال الدائم والدؤوب فى إنتاج نفسه على شكل نص. هذا النص المتكون الجديد المبنين، هو نص "مفكك" يتوالد إلى اللانهاية. وهنا يمكن أن نعد أبحاث كريستيفا مقدمات قوية لنشأة التفكيكية أو لإمالة السيميولوجيا بقوة باتجاه التفكيك.

لن نطيل فسنذكر فى أثناء عرضنا لتاريخية التفاعل النصى نظرية باختين ونظرية كريستيفا. لكننا آثرنا موضعة المصطلحات وفق أسبقية ظهورها فى الحقول المعرفية.

ما يهمنا حقًا فى حقل السيميائية هو تحديد مفهوم النص، فالنص عند كريستيفا ممارسة دالة، وقولنا ممارسة دالة يحيل إلى نصوص سابقة يفترض وجودها مهما كان المضمون الدلالى للنص،

فكل نص – ومنذ البداية – خاضع لسلطة نصوص تفرض عليه عالمًا ما، هذه النصوص تتفاعل بوصفها ممارسات دلالية متماسكة "تتجاور وتصطرع بوصفها أنظمة علامات متماسكة Coherent Signystems لكل منها دلالته الخاصة به، وهذه الأنظمة إذ تلتقى فى النص الجديد تسهم متضافرة فى خلق نظام ترميزى Code جديد يحمل على عاتقه عبء إنتاج المعنى أو الدلالة فى هذا النص"(١١١)، وذلك ليركز على قابلية الفهم وبدوره الفهم يحيلنا إلى النصوص السابقة مفصحاً عن الفسحة الإنشائية للثقافة التى تتبع إليها النصوص التى تعرف بإمكانيات هذه الثقافة المتشعبة "فالنص ناتج عن ألف مصدر ثقافى"(١١٢)، والعدد هنا دليل الكثرة و التعجب وليس دليل الحصر.

أما أشياع سيميوطيقا الثقافة فيعرفون النص الثقافى فى حقلهم على النحو التالى:

(١) "النص هو الوحدة الصغرى التى تتكون من مجموعها الثقافة نفسها كبنية كبرى، والنص الثقافى هو الوحدة الدالة التى تتشكل منها الثقافة"(١١٣)

وهذا يقود إلى تعريف الثقافة فهى ليست مجموع نصوص ثابتة، ولكنها أيضاً مجموع الوظائف التى تؤديها هذه النصوص فى الحياة الاجتماعية، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى ليست الثقافة مجموع النصوص الموجودة بالفعل، ولكنها الآلية التى تمكن من توليد هذه النصوص وغيرها من النصوص المستقبلية.

(٢) يستخدم مصطلح النص بمعنى سيميائى محدد يجعله ينطبق

بالضرورة على رسالة تثبت باللغة الطبيعية ولكن يجب أن يكون رسالة تحمل معنى متكاملاً Integral Meaning تكون هذه الرسالة رسمًا أو عملاً فنيًا أو مؤلفًا موسيقيًا أو بناية، فالمبنى نص فى الدراسات السيميوطيقية التى تتناول العمارة سواء أكانت تدرس مبانى دينية أم مدنية. ولا تعد الثقافة جميع الرسائل المبثوثة نصوصاً، فلكى تصبح الرسالة نصًا فى إطار الثقافة يجب أن تتميز ببعض الصفات منها:

(١) أن تكون حاملة لمعنى متكامل.

(٢) أن تؤدى وظيفة تشاركها فيها نصوص أخرى مشابهة لها.

(٣) أن تكون ذات قيمة وتستحق البقاء والاحتفاظ بها.

(٤) أن تنتظم طبقًا لمجموعة من القواعد بشرط أن تستطيع هذه القواعد أن تولد نصوصًا مشابهة لها.

(٥) تصنف النصوص من حيث تكوينها الأساسى: فقد يكون النص علامة واحدة، وقد ينطوى على مجموعة من العلامات.

ولا يتجزأ فى الحالة الأولى علامات منفصلة بل يتجزأ إلى خواص وملامح متميزة.

(٦) إن المشاركين فى عملية الاتصال لا يبدعون النصوص فقط، فالنصوص أيضًا تحتوى ذاكرة هؤلاء المشاركين وتتضمنها، ولذلك يؤدى استيعاب ثقافة معينة لنصوص من ثقافة أخرى إلى إشاعة أو بث بعض أنماط السلوك وبعض أبنية الشخصية خلال فترات طويلة"(١١٤)

(٧) يمكن من وجهة النظر السيميائية اعتبار الثقافة مجموعة من

الأنظمة تكون اللغة هى النظام الأولى بالنسبة للأنظمة المشتقة منها مثل: (الأساطير والأديان والفنون، ... الخ إن تحديد النص على هذه الشاكلة أمر مهم للدراسة، بحيث يحدد المجال الذى يعمل به مصطلح (التفاعل النصى) وأهم ما جاء فى تعريفهم هو اتساع مجال النص ليتجاوز اللغة. وهذا برأينا يتشابك مع تعريف جوليا كريستيفا للنص الذى بدأ متسعًا كما يبدو فهىَ تقول: "ان الحركات والإشارات المرئية والمؤلفة كذلك الرسم والصورة الفوتوغرافية والسينما والفن التشكيلى تعتبر لغات من حيث إنها تنقل رسالة من مرسل إلى متلق من خلال استعمال شفرة نوعية، وذلك دون ان يخضع لقواعد بناء اللغة الكلامية كما يقننها النحو"(١١٥)

ويمكن أن نضيف إلى هذا التحديد تحديداً للنص اللغوى أظهره بارت يؤكد على ما نذهب إليه وهو أن يكون النص حاملاً لمعنى متفق عليه. يقول: "النص يستطيع التطابق مع جملة، مثلما يستطيع التطابق مع كتاب كامل... ويقيم نظامًا لا ينتمى للنظام اللسانى، ولكنه على علاقة معه، علاقة تماس وتشابه فى الوقت نفسه"(١١٦)

(١-١-٤-٢-١-١) جدول النص فى السميائية

(٢-١-٤-٢-١-١) التفاعل النصى مفهوم سيميائى

الحقيقة، تبرز أهمية "التفاعل النصى" من خلال توسيع مجال اشتغال النص، أى عبر ولوجه فى فضاءات النص وبناه السطحية والعميقة؛ لتفكيك سنن النصوص وإبراز مكوناتها والقبض على تعالقاتها مع الأنظمة الأخرى، والكشف عن مدونات الكلام وأيقوناته

ورموزه ومؤشراته. وبذلك يعمل التفاعل النصى فيحل إشكالية المنهجية الوصفية بتحمله مهام الوصف والتفسير، واستدراجه إلى الحقل الوظيفى ليساهم بشكل جدى فى توفير شروط قابلية قراءة (مقروئية) النص، فنسلم مع ميشيل آريفى أن مفهوم التفاعل النصى "يعين على حلّ قضايا السيميائية الكبرى فى ظل تصور خاص بالنص كنظام من العلائق القائمة بين مستويات التأشير والإيحاء"(١١٧)

وفى ظل ثقافة تعد النص سلسلة من العلامات وثقافة أخرى ترى النص علامة واحدة، فالنص لا يمكن أن يقرأ أو يفهم إلا من خلال إدخاله فى شبكة أعمّ من النصوص، فاستقلال الوحدات الصغرى خدعة نادت بها التيارات السابقة للتناصية السيميائية، حيث إن هذه الوحدات تستدعى غيرها من الوحدات، ربما لا تستدعى الوحدات التى تتبعها مباشرة، وهذا هو الاستدعاء السهل المباشر، بل هناك شبكة معقدة من العلاقات تكوّن جوهر النص الشعرى. والعلاقات السياقية المباشرة محدودة بحكم بُنيتها؛ أما العلاقات الاستبدالية فلا متناهية، فالجزء يجاوز حدوده الضيقة، ويرتبط بأجزاء أخرى خارج نطاقه المباشر، يجب أن تكون القراءة عندئذ حركة ذهاب وإياب فى النص، حيث كل جزء مكمّل للأجزاء الأخرى، لا يفهم من دونها ولا تفهم من دونه، غير أن هذه الحركة بين الجزء والكل غير محدودة بهذا النص على التعيين، بل تجاوزه وتنفتح على النص الشعرى كله، ومن النص الشعرى على النص الثقافى.

وهو يرتبط بغيره من النصوص الشعرية من خلال التقاليد

والمواصفات، ثم إنه مرتبط بالثقافة وتحطيم الجنس والهجرة إلى الأجناس الأخرى. فالنصوص تتحدى التصنيف وترفض الحد الفاصل بين الأنواع الأدبية: إن هذا النص الكلى يجاوز حدود ما يمكن وصفه بالأدب "المقنن"، ولا يمكن أن يدرك على أنه جزء من نظام هرمى، أو جزء من تصنيف نوعى فالذى يشكّل النص على العكس من ذلك أو (لهذا السبب بالذات) هو قوته التخريبية بالنسبة للتصنيفات القديمة، لأنه يحاول أن يضع نفسه خارج حدود الممارسة العملية. وكما يرفض هيمنة المؤلف، فإنه يرفض هيمنة المقاييس والمصادرات الأدبية ويتحرر منها بكسر قيودها.

(٢-٤-٢-١-١) النص فى التفكيكية

إن التفكيكية Deconstructruction مقارنة فلسفية للنصوص أكثر مما هى أدبية، ارتبطت بأعمال الفيلسوف جاك دريدا، ويمكن القول إنه ابتدعها كمنهج لقراءة النصوص رغم إنه لا يعرّفها كـ منهج يقول: "إن التفكيك ليس نظرية أو منهجاً وليس مذهباً هرمينوطيقياً بالقطع، بل يمكن تسميته مؤقتاً استراتيجية للنص، وحتى نكون أكثر دقة إنه ممارسة وليس نظرية"(١١٨)

تعتبر مقالته البنية، العلامة، واللعب فى الخطاب(١٩٦٦) التى ألقاها فى "جامعة هوبكنز"(١١٩) فاتحة التفكيك، ثم تلتها كتب عديدة عن النحوية، الكتابة والاختلاف، الكلام والظاهرة عام (١٩٦٧)م و"الانتشار" عام (١٩٧٢م)، دعمت الأساس الذى قامت عليه التفكيكية.

سعى دريدا إلى نقض مقولة التمركز حول العقل -Logocen

trism (التى تميزت بها الفلسفة الغربية، ودعا إلى دور حرّ للغة بوصفها متوالية لا نهائية من اختلافات المعنى. وتعتبر مقولات باختين التى طرحها فى كتابيه قضايا شعرية دستويفسكى، والماركسية وفلسفة اللغة) مقولات تفكيكية وسابقة لمقولة هيدغر الذى يعتبره دريدا أول من قرع نهاية الميتافيزيقيا. بيد أن هيدغر لم يتجاوزها وبقى حبيسها(١٢٠) فمقولته عن "التدمير" فيها حنين إلى الأصل، أصل الأشياء، أصل اللغة. وإلى التسميات الاولى حنين إلى البراءة. و"التدمير" الذى يقترحه يعنى به هدم التقاليد التى كلّست وجمّدت اللغة. ومع باختين ودريدا لا يوجد أصل للأشياء، بل لا توجد كلمة أولى. ثم إن استعمالات الكلمة هى مصدر حيوتها لا مصدر تكلّسها؛ وبهذا يمكننا القول إن دريدا تجاوز هيدغر إلى التفكيكية واشتغل بها كاستراتيجية يمكن أن تقوّض أسس الفكر التقليدى الذى حكم ولفترات طويلة - العقل الغربى بقيود ميتافيزيقية، أفرزت من خلالها الفلسفة الغربية مفهومات ثابتة راسخة مستسلمة للاعتقاد بوجود "كلمة مطلقة" أو "حضور" أو "جوهر" أو "واقع" يعمل كأساس لكل تفكيرنا ولغتنا وتجربتنا، يدفعها توق إلى "الدليل" الذى يضفى معنى على كل الأدلة الأخرى (الدال المتعالى) وإلى المعنى الراسخ الذى تشير اليه كل الأدلة (المدلول المتعالى) ومن حين لآخر كان يندفع إلى المقدمة عدد ضخم من المرشحين لهذا الدور (الله، المثال، روح العالم، الذات، الجوهر، المادة) .

وإذا كان كل واحد من هذه المفاهيم يأمل أن يؤسّس نظام فكرنا ولغتنا الكاملة، فلابد له أن يكون هو ذاته خارج هذا النظام، غير

متورط بحركة اختلافاته الألسنية أو لعبه، أى خارج اللغات الفعلية التى يحاول أن يحكمها ويرسيها، وموجوداً قبل وجودها.

ولكن، لاستحالة وجود هذا المعنى المتعالى، فإن الأمر يصبح شيئًا من التخييل Fiction فليس ثمة مفهوم غير متورط فى لعب التدليل كما أوضحنا فى النص فى مرحلة ما بعد البنيوية من خلال نظرية - التدليل الجديدة - والتدليل لا يمتلك نهاية مغلقة، فلاشك أن كل فكرة متلوثة بطريقة أو بأخرى بآثار الأفكار الأخرى، (وإن وجد دليل نقى فهو دليل غير صحى)[١٢١] كما يقول بارت. وحقيقة الأمر إن أيديولوجيات معينة تقف وراء ذلك، إذ يروق لها دفع بعض المعانى إلى مراكز تضطر المعانى الأخرى لأن تدور حولها فمثلاً: فى مجتمعنا الشرقى تندفع معان مثل الحرية، العائلة، الديمقراطية، الاستقلال، السلطة، النظام، الخ.. إلى المقدمة المركز لتكون هى الأصل، ولكن لكى يكون هذا الأصل ممكنًا لابد من وجود أدلة أخرى من قبل. وفى أحيان أخرى تبدو هذه المعانى بمثابة الهدف الذى تسير كل المعانى نحوه بثبات، وهذه الطريقة فى التفكير (أى الاتجاه نحو غاية) طريقة لوضع المعانى وتصفيفها فى تراتبية من الدلالة أى أن هناك معنى مركزيًا أصلاً (يقابله معنى هامشياً) مثلاً (رجل/امرأة) فى مجتمع ذكورى.

ولعل هذه المركزية وهذا التراتب هما المعضلة الحقيقية للتفكير الغربى، فالنصوص فى هذه الحالة تضع أنظمتها المنطقية الحاكمة فى مأزق كبير، إذ لا يوجد مبدأ أو أساس لا يمكن مهاجمته أو التشكيك به أو تفحصه وتفكيكه وتبيان أنه نظام محدد للمعنى، ليس

شيئًا يسنده ويدعمه من الخارج، بل إن تناقضه ساكن داخله ويهدده دائمًا بتدمير ذاته.

ووفق نظرية التدليل فإن الكتابة ذاتها تحتوى شيئًا يحرّرها من الثبات ويتملّص من كل نظام أو منطق، فثمة ترجرج متواصل وإراقة ونشر للمعنى Dissemination لا يمكن احتواؤه بسهولة فى مقولات بنية النص أو ضمن مقولات المقاربة النقدية العرفية.

فكل لغة -وفق تفكيكية دريدا- تبدى هذا "الفائض" عن المعنى الأصلى، وتتخطى وتفرّ من المعنى الذى يحاول أن يحتويها. وبهذا يكون دريدا قد وجّه إلى البنية ضربات قوية من الداخل،رافضًا انغلاقها أو تمركزها حول المعنى الثابت، فاتحًا الباب أمام اللعب الحرّ لدوالها، فالدلالة لم تعد تملى خصائص الدال وقيمه، بل على العكس إن الدال هو الذى يفرز المعنى، والدلالة لا وجود لها البتة قبله؛ بهذا الفعل يكون دريدا قد أطاح بمقولة التمركز المنطقى Log-ocentrism

الذى يقول بوجود سلطة أو مركز خارجى يعطى الكلمات والكتاب والأفكار والأنساق معناها. ويؤسس مصداقيتها وفق قول أفلاطون "اللغة تابعة لفكرة أو مقصد أو مدلول قائم خارجها"(١٢٢)، فحضور المركز - المؤلف - الذات .. إلخ) يعنى تثبيت المعنى والسعى وراء قصدية المؤلف. بيد أن الكتابة هى التى تولّد الكتابة عبر لعبة الاختلافات"، و"لا نستطيع شرعيًا الخروج عن النص فى اتجاه أى شىء آخر، فى اتجاه مرجع أو مدلول خارج النص فلا وجود لشىء خارج النص"(١٢٣) و"المدلولات غير مرئية"(١٢٤). وحضورها حضور

مراوغ يمليه الغياب يقول دريدا: لا يستطيع أى عنصر سواء فى خطاب مكتوب أم منطوق أن يقوم بوظيفته كعلاقة دون أن يرتبط بعنصر آخر هو أيضًا ببساطة ليس حاضراً"(١٢٥).

ويؤكد دريدا مقولته هذه بنقضه للتمركز الصوتى Phonocen-trismالذى ارتكزت عليه الفلسفة الغربية، فقد كانت شديدة الارتياب من التدوين/ الكتابة عبر مسيرتها الطويلة، فأفلاطون يُعبِّر عن الحقيقة قائلاً: "هى حوار الروح الصامت مع النفس"(١٢٦). أى حضور المتكلم حتى أمام نفسه.

ويجترح دريدا مصطلح الـ Difference(١٢٧) الاختلافات(١٢٨) الحائز على دلالتين فى اللغة الفرنسية: الاختلاف والتأجيل. بيد أن دريدا يرسمه بصيغته الإنجليزية Difference ناسفًا بذلك مقولة إن الحضور يعطى المعنى الكامل. إذ إن الصيغتين الفرنسية والإنجليزية تتشابهان فى طريقة لفظ المصطلح ولا يتبدى اختلافهما إلاّ فى الكتابة. والغرب كما نوّهنا كان يرتاب من الكتابة لأنها قابلة للنسخ والاستعارة والاستخدام المتكرر، مما يسبب إحداث فجوة بينها وبين قائلها (المتكلم/ المركز) ، ويجعلها مشدودة إلى أكثر من مركز وبأوقات مختلفة وفى سياقات متعددة، مما يحقق اختلافها اللانهائى. فمقولة الاختلاف ليست جديدة فقد قامت عليها نظرية سوسير، ولكنها مع دريدا تكتسب دلالات أخرى وتكتسب اتساعًا فى المجال، فاختلاف سوسير لا يُنتج إلا التضاد الثنائى، أمّا اختلاف دريدا فينتج الدلالة اللانهائية. وإن كان المعنى متحققًا فى الشطر الأول من الثنائية (اختلاف/ تأجيل) فإنه مؤجل فى شطرها الثانى، وإذا كان

الاختلاف عنصر تثبيت الدلالة لأى دال؛ فإن التأجيل عنصر تفكيكها؛ إذ لا يوجد معنى ثابت أو مكتمل كما يقول فنسنت ليتش، حيث يؤدى اللعب المستمر للمدلولات إلى انتشار المعنى وانفجاره؛ فالنص يتفجّر إلى ما وراء المعنى الثابت والحقيقة الثابتة، نحو اللعب الحرّ اللانهائى والجذرى للمعانى اللانهائية المنتشرة عبر السطوح النصية"(١٢٩) بل إن النص كما يقول دريدا "لم يعد محصول كتابة منتهياً، محتوى قد غلّفه كتاب أو حدّته هوامشه، وإنما هو شبكة اختلافية،نسيج من الآثار التى تحيل أبدًا إلى شىء غير نفسها، إلى آثار اختلافية أخرى"(١٣٠). والاختلاف هو البؤرة التى يشعُّ منها "التفاعل النصى". فالنص يحيل إلى نصوص عديدة يختلف عنها ويتداخل بها ويتفاعل معها. وفى إطار هذه الرؤية للنص يصبح التفاعل النصى مفهوماً تفكيكياً.

(١ - ٢ - ٤ - ٢ - ١- ١) التفاعل النصى مفهوم تفكيكى:

التفاعل النصى مفهوم ضام لكل دلالات المصطلحات التى اجترحتها التفكيكية فهو يصدق على جميع مقولاتها، تسكنه مفهومات الاختلاف والكتابة وثنائية الحضور والغياب.

فالقول إن النص يتكون من مجموعة دوال فقط، مهمتها أن تشير دائمًا إلى مدلولات هى فى الوقت نفسه دوال. وأن الدال متلوث بآخره، غير مكتف بذاته. وأن الدلالة يغزلها اللعب الحر للمدلولات. فهى دلالة ناقصة أبداً، مرجأة إلى مالا نهاية. قول يجعل هذا النص مفتوح البداية والنهاية. مشرعًا على ماضيه مثلما هو مشرع على ما سيأتى من النصوص، وهو عبارة عن "شبكة إحالات إلى نصوص

أخرى"(١٣١) فقط، بل إنه "تحول نصى دائم"(١٣٢). فالنص لكى يحصر دلالته لابد أن يحصر اشتغالات دواله، وهذا الحصر يتم بواسطة التفاعل النصى، ولكن حصر اشتغالات الدوال فى نص أمر ليس بالسهل، فكل كلمة (دال) دخلت فى تشكيل هذا النص تكون قد دخلت فى تشكيل آلاف النصوص قبله، وانتهكت وهى فى حرمة سياقاتها فى أكثر من مرة. وخرجت عنها تعبرها إلى سياقاتٍ أخرى مختلفة. فحين تفد إلى النص لتتشابك وتتفاعل مع دوال أخرى بغية نسجه لا تأتيه بريئة نقية ، بل تأتى حاملة تاريخها معها، ذكرى استعمالاتها السابقة، ورائحة سياقاتها.

وحتى بعد أن تساهم فى تشكيل النص فإنها ونصها المتشكل هذا يبقيان عرضة للاستنساخ والاستعارة والاقتباس والاقتطاع Ci-tation دائماً، وعرضة للتنقل والارتحال من جديد، فالكلمات رشيقة وتتمتع بطاقات عالية تجعلها تعبر السياقات بسهولة، وتتملص من أى سياج؛ ولهذا فإن أمر ضبط تداخلاتها أمر مستحيل، حيث تبدو كل النصوص الأدبية محاكة من نصوص أخرى؛ ليس بالمعنى العرفى الذى مفاده أنها تحمل آثاراً منها، وإنما بالمعنى الأشد جذرية؛ والذى يعنى أن كل كلمة أو عبارة أو مقطع هو إعادة تشغيل لكتابات أخرى سبقت العمل الفردى وأحاطت به، فكل أدب هو تفاعل نصىIntertextuality، ولا يكون لقطعة محددة من الكتابة حدود مرسومة بوضوح، بل إنها تتناثر على نحو متواصل فى الأعمال المنعقدة حولها، مولدة مئات المنظورات المختلفة ومئات النصوص التى يستحيل معها ضبط تداخلاتها.

يعبر فنسنت ليتش عن هذه الاستحالة بمعادلة طريفة فيقول: "إن التاريخ الكلى لأى اقتباس (أى تاريخ كل كلمة) فى النص مضروباً فى عدد الكلمات فى النص يساوى المجموع الكمى للنصوص المتداخلة مع هذا النص الذى بين يدينا"(١٣٢).

ولاستحالة تحديد تاريخ كل كلمة فإن المعادلة تكشف عن خاصتين يتمتع بهما التفاعل النصى:

١) الثراء اللامحدود الذى تنطوى عليه عملية التفاعل النصى.

٢) التفاعل النصى نوع من اللعب الحر أيضاً، فالنصوص تبقى فى تفاعل دائم وغير نهائى مع نصوص أخرى ودلالتها لا يمكن الوقوف عليها لسعتها وتعددها، ويكشف عن هذا التعدد استمرار قراءة النص واختلاف مستوى قرائه.

الأمر الذى يجعلنا نستنتج:

(١) أن النص محكوم دائماً بالتوالد، وأن الكتابة تكتب الكتابة، مما يجعلها تقضى على أى صوت خارجها يدعى أبوة النص.

وبقضائها على سلطة المؤلف تفسح المجال أمام القارئ ليغازل النص بالطريقة التى يشاء.

(٢) القول بهذا التكرار الدائم للكلمات والاقتباسات هو قول يدمر مقولة السياق نفسها، فلا يوجد سياق نقى لأنه ناتج أساساً عن تفاعلات نصية طائلة، فهو فى حالة صيرورة دائمة، غير محصن ضد الانتهاك معرض للتبدل والانتقال والتشوه وتغيير المسار عبر التاريخ. الأمر الذى يفسر برأينا بروز أجناس أو أنواع أدبية وغير أدبية بعينها، وأفول أنواع أخرى، ويبرر تقدم بعض الأنواع ودفعها إلى

الصدارة وتراجع أخرى فى فترات مختلفة من التاريخ، ويقدم تفسيراً مقنعاً لظهور أجناس وأنواع جديدة. فتصبح مقولة السياق محض افتراء يقف وراءها نظام ما أو تسندها أيديولوجيات معينة، الأمر الذى جعل استمرارها آت أحياناً من توارثها كتقليد ومن النظر إليها كمسلمات، دون إعمال التفكير فى الأساس الذى قامت عليه أو التعرض إلى تفكيكها. لذلك فالتفاعل النصى مفهوم تفكيكى يُفسر الكثير من الإشكاليات التى اعترت الأدب أو (غير الأدب) عبر تاريخه الطويل. وأهم إنجاز تفكيكى هو إظهار ما تم السكوت عنه (النص الغائب) عبر عملية التفكيك هذه وتبيان أثر الأنظمة والأيديولوجيات فى قمع أمور بعينها أو تزويق أمور أخرى وإظهارها عبر دفعها لتكون مركزاً.

الأمر الذى جعلنا نقول إن التفاعل النصى مفهوم إيجابى يستهدف كمفهوم تفكيكى الأعراف السائدة سواء تعلقت تلك الأعراف بمفاهيم النص أم اللغة أم المعنى أم غيرها غايته القصوى كشف تناقض الأرضية التى قام عليها المعنى ولا منطقيتها وإماطة اللثام عن حيل وآليات صناعة القيمة وتعرية المتناقضات والاستراتيجيات المراوغة Indeterminacy وما أحوج تراثنا لمراجعة وقراءة جديدة عبر التفاعل النصى.

(٣-١- ١) التفاعل النصى التناصية:

بات من نافل القول إن التفاعل النصى مفهوم ما بعد بنيوى، وإنه ولد عام ١٩٦٦ على يدى جوليا كريستيفا من خلال اشتغالها على أبحاث باختين وفى حقل السيميائية بالذات.

لكن ولادته هذه هي ولادة المصطلح Intertextuality فقط أما ولادته الحقيقية فقد كان على يد ميخائيل باختين، وإن اشتغل بمصطلح آخر هو "التفاعل" الذى أطره فى نظريتى الحوارية والتعدد الصوتى (١٩٢١م).

كذلك يمكننا بعد هذه المسيرة من النص إلي التناصية القول: بأن "التفاعل النصى" جاء نتيجة حتمية لكل النظريات التى قالت بانفتاح الدال على آخره: بدءاً من نظرية سوسير اللغوية وإن حددت الآخر بالمضاد فقط، وانتهاءً بنظريات كريستيفا ودريدا وبارت التى فتحت الدال على عدد لا نهائى من التعالقات، الأمر الذى يقودنا إلى الاستنتاج بأن النص هو التفاعل النصى.

حيث يصبح النص الجديد مفتوحًا متعدد المعانى لا تحده بداية ولا نهاية، ولا ينشد إلى مركز، لا يعرف نفسه إلا فى عمل وممارسة وإنتاج تمددى مجاله مجال الدال، يكرس التراجع اللانهائى للمدلول، ويولد النسيج وفق حركة تسلسلية للتداخل والتغير، فهو انتقال ومجاز، وهو نسيج من الاقتباسات والإحالات، والأصداء المنحدرة من مصادر ثقافية متعددة غفل قديمة ومعاصرة تشربها النص بطريقة ما، وبقى فاغر الفاه لتعالقات مستقبلية تحقق له ارتحاله الدائم الذى يحده من التأويل الواحد وينطلق به نحو قراءات لانهائية.

ولعل عرض بعض الصياغات التى تعبر عن التفاعل النصى أمر يجلوه أكثر فالنظرية تقول بـ :

كل نص هو نتاج تفاعل عدد من النصوص.

كل نص هو تفاعل نصىIntertextuality

كل نص هو تشرب وتحويل وإعارة لعدد من النصوص الأخرى.

عمل تشرب وتحويل لنصوص يقوم به نص مركزى يحتفظ بريادة المعنى لنفسه.

ولكن الدراسة ارتأت طريقة أخرى تعرف بالتفاعل النصى وترصد نشأته وتاريخه، وتتعرف جميع الميادين التى اشتغل فيها، مستفيدين من كل ما وصلنا حتى الآن بعد تقليبه وفحصه وفرزه وتحليله وتحويره وإمالته بالاتجاه الذى يمكن للبحث أن يستفيد منه والتنبيه إلى إمكانية استفادة النقاد العرب منه، وذكر بعض الوجوه التى يمكن أن يسلكها للولوج إلى التراث العربى والإنتاج المعاصر.

لذلك نقلنا الحديث عنه إلى نظرية التناصية التى يحاول البحث الفوز بتأطيرها وإخراجها، حيث تصبح مرجعاً كافياً فى هذا المجال ولأننا وجدنا أن الإلماحات غير كافية لإعطاء تصوّر كامل عن هذا الحقل، وأن الدراسات السابقة قد أغفلت القسم الأكبر من مدلول التفاعل النصى، حتى إن البعض لا يعرف عنه أكثر من مقولة كريستيفا التى عرفته بها.

وقبل المضى فى البحث لا بدّ لنا من الوقوف على مفهومين اثنين كانت تيارات ما بعد البنيوية السبب الرئيس فى تغير النظرة إليهما وكان لا بد من الإشارة إلى دورهما فى حقل التفاعل النصى. المفهومان هما: المؤلف والقارئ.

(٤-١ - ١) مفهوم المؤلف فى مرحلة ما بعد البنيوية:

الحقيقة لم يكن التغير الذى حدث فى النظرة إلى المؤلف وليد

تيارات ما بعد البنيوية فقط، بل إن التململ من تقاليد الكتابة أو القراءة التى لا تستطيع ولوج النص إلا من خلال المؤلف والتى ركزت اهتمام البحث/ القراءة على المسار الوحيد المرتسم من المؤلف إلى النص فقط، أى على حياته (سيرته الذاتية) وظروفه وتاريخه وأهوائه وتبحث عن المعنى الوحيد الذى أسكنه النص قصده، الأمر الذى جعل مالارميه يقول فى وقت مبكر: إن اللغة هى التى تتكلم. تبعه فاليرى مشككًا فى هذا المفهوم، ملحًا على الطبيعة اللغوية والعفوية لعمل المؤلف، نافيًا بذلك أن تكون له قصدية فى النص.

ثم جاءت السريالية لتزعزع هذا المفهوم عبر خرقها لأفق المتلقى بالخروج المباغت عن المعانى المتوقعة فتركت اليد أن تخط بأسرع ما يمكن أن يخطر حتى بالرأس ذاته[١٣٤]، وهو ما كان يدعى بالكتابة الآلية، ثم دعت إلى الكتابة المتعددة المؤلفين، وبذلك ساهمت فى نزع القداسة عن صورة المؤلف. أما اللسانيات والشكلانية والبنيوية فقد عزلت جميعها سلطة المؤلف عن احتكار المعنى أو فصلت بينه وبين قصده، وخاصة البنيوية، وليس مرد ذلك إلى نزوة حاقدة أو غل حاسد، وإنما اتخذت عملية إماتة أو اغتيال المؤلف مشروعيتها المنطقية انطلاقًا من الاعتقاد بأن النظام قائم بذاته ولا يحتاج إلى أية عناصر خارجية تفسره، والمؤلف فى النظام البنيوى مفعول العناصر التى تكوّن النظام وليس فاعلها وهو فى فعل الكتابة يتبنى النظام اللغوى من تركيبة الجملة إلى موقف المؤسسة. ثم إن المؤلف ليس دائمًا على وعى بقصده، طالما يستخدم لغة ليست ملكه الخاص، ولا يستطيع الهيمنة على كل الإيحاءات ودلالات المفردات والتراكيب

التى يستخدمها. لم يبدع أحد ولم يتحدث فرد أو شخص بل بنية اللغة هى التى تتحدث وهنا يتساوى المؤلف والقارئ وتنتفى العبقرية وينتفى الإبداع.

يبدو أن الموت الحقيقى قد تجلى فى مرحلة ما بعد البنيوية أكثر، كون الكتابة هى من يكتب الكتابة، وكون الدال يغزل الدلالة عبر ملاحقته الدائمة لمدلولاته، وكون النص عبارة عن مقتبسات غفلٍ، ولكنها كانت أقل قسوة من البنيوية، وذلك باعتبارها وجود المؤلف وجوداً تاريخياً، فى لحظة معينة، هذه اللحظة لا تعوق ظهور لحظات أخرى لها فاعلها الخاص بها وهو القارئ.

فبارت يعتقد أن إزالة "المؤلف" لا يمثل حقيقة تاريخية فقط وإنما يمثل أحد متطلبات تطوير النص الحديث. ذلك أن المؤلف ليس سوى ماضى كتابه الذى له ملامحه الخاصة فالعلاقة بين المؤلف وكتابه مثل العلاقة بين الابن وأبيه؛ إذ هى علاقة لا تحول دون نمو الطفلِ نمواً ذاتياً خاصاً به(١٣٥).

وموت المؤلف لا يعنى أبداً أن النص من السهولة بمكان حلّ شفرته أو تفسيره أو قراءته قراءة نهائية، ذلك "أن إعطاء النص مؤلفاً مجدداً يعنى فرض محدودية على النص وربطه بمدلول نهائى لا يتغير، وبمعنى آخر يعنى إغلاق النص"(١٣٦).

وما السير نحو إلغاء المؤلف فى التناصية إلا لأن الاقتباسات التى تنحدر إلى النص والإحالات التى يحيل إليها غفل غير معروفة الأصل، وإشاراتها تتالى فى سلسلة لا نهائية، مما يجعل البحث عن أب أو أصل للنص رضوخاً لأسطورة السلالة والانحدار فكل نص هو

بالضرورة متناص مع غيره، ولا تتقبل متناصاته الاسترجاع، وإنما تقبل القراءة فـ"كل نص هو آلة ذات رؤوس قرائية متعددة تقرأ نصوصاً أخرى"(١٣٧) كما يقول دريدا، الأمر الذى يقودنا إلى القارئ فى مرحلة ما بعد البنيوية وعلاقته بالنص، وبمفهوم التفاعل النصى.

(٥-١ - ١) مفهوم القارئ فى مرحلة ما بعد البنيوية:

الرؤوس التى أشار إليها دريدا تحيلنا إلى حامليها أى إلى القارئ، الموكل إليه أمر قراءة النص قراءة واعية لا استهلاكية بالمعنى المبذول، أى قراءة تبصر بعيونها عيون النص وتتحسس بحواسها حواس النص، وتدرك بوعيها وعى النص، والأهم من كل ذلك أن هذه القراءة تقرأ النص بعيونه، وتتعمق ما تخفيه هاتيك العيون من أسرار وسرائر لا يعرف قيمتها إلاّ من يكابد شوق الوصول إليه.

إن النص استفزازى بطبعه لا يكشف عن سرائره بسهولة، والكلمة فى النص أبعد من قامتها. وتستذكر أكثر من طاقتها على قراءة الماضى والهجس بالمستقبل، فيتحول النص مع هذه القراءات إلى دلالات لا متناهية ورؤى تحمل غموض العالم وإشكاليته مما يستنفد القراءات التقليدية له، ويتطلب قراءة تفك شفراته وألغازه، وتنتقل بين سطحه وأعماقه، فتقرأ شروخه وفجواته، الأمر الذى يعرّض النص لقراءات مختلفة تختلف باختلاف القارئ، وباختلاف مستوياته، وأزمان وفوده النص "فأنا لا أستطيع أن أسبح فى النهر مرتين" كما يقول هيرقليطس ولا أستطيع أن أكون أنا نفسى حين أقرأ مرة ثانية، مما يوسع مجال التفاعل النصى.

فالمطلوب إذًا في مرحلة ما بعد البنيوية الخروج من مأزق القراءة التقليدية التي وزعت جهد القارئ في مسارات أخرى لا تمت إلى النص بصلة، أو التي قيدت القراءة بمعنى واحد يفرضه النظام. والنظر إلى القراءة بوصفها اختلافًا عن النص لا تماهيًا معه مع الأخذ بعين الاعتبار الدور الذي يؤديه نظام العلامات في تشكيل المعنى، والالتفات إلى الترسبات المغرقة في قدمها والمتراكمة كتقليد، أو كمسلمة وتقليبها، فالقراءة تفكيك أيضًا وتحرير من كل سلطة سابقة عقيدية أو فنية.

والنظر إلى القارئ كمنتج للنص (كما أسلفنا مع بارت بالتحديد) يدعونا للقول إن النص لا يتحقق إلا بالقراءة، ولكن في ضوء مرحلة ما بعد البنيوية وفي ضوء المقولات السيميائية والتفكيكية والتناصية خاصة يجب أن نحدّد القارئ الذي ولد من موت المؤلف. فالقارئ هو مجموعة نصوص أيضاً، فضاء ترتسم عليه اقتباسات تتألف منها الكتابة. ويصبح القارئ هنا هو أحد العيون في قراءة النص. وعبره يقرأ النص نصوصًا أخرى، فيتسع الحقل المتبادل بين النص والنصوص الأخرى وبين القارئ وخبرته وبين خبرة القارئ وخبرة النص، الأمر الذي يجعل التفاعل النصي يحدث بين ذاكرتين الأولى ذاكرة النص والثانية ذاكرة القارئ. أي نقطة التقاء النص مع النصوص الأخرى عبر خبرة المؤلف ثم نقطة التقاء النص مع القارئ وبالعكس. التفاعل النصي هو حقل تفاعل النصوص مع بعضها بعضًا ومع ذاكرة القارئ، الأمر الذي يجعل القارئ منتجًا للنص، ففي العمل الأدبي تتحكم عوامل الغياب وتطغى على كل العناصر ولا

حضور إلاّ لعاملين فقط هما: النص والقارئ مما يجعل لهذا الحضور فاعلية تتجه من الثانى إلى الأول، "فهدف العمل الأدبى هو جعل القارئ منتجًا للنص لا مستهلكًا له"(١٣٨) كما يقول بارت، ومن الأول إلى الثانى، حيث يتجه النص نحو قارئه يرتسم على ذاكرته ولا يتلاشى أو يتلف بل يتقادم. وبما أن القارئ مختلف وبما أن أفقه متشكّل من نصوص عديدة سابقة ومهيأ دائمًا لاستقبال نصوص أخرى، وأن النص بدوره يبقى واحدًا من حيث السطح متعددا من حيث القراءة، أو كما يقال: "ثابت للعيان متفاعل فى الأذهان"، وأنه يخلق دلالته مع كل قارئ وهذه الدلالة ليست نهائية بدورها لأن النص يبقى ينقرئ إلى لا نهاية، قراءة هذا القارئ ليست قراءة كاملة بل هى: "بين قراءة" لأن النص ليس نصًا منجزًا بل يبقى فى حالة صيرورة تفاعل أو تشكل دائمة، هو "بين نص" لذلك نجد لمصطلح بول دى مان فى "العمى والبصيرة"(١٣٩) شرعية الإطلاق هنا على ألا يؤخذ كحكم معيارى: "إن كل قراءة هى إساءة قراءة" وذلك لكى تستمر عملية النقد وعمليتا الكتابة والقراءة، وبالأحرى لكى ننساق وراء حقيقة لا مهرب منها وهى حتمية استمرار النص. فالحكم بالإساءة يعنى إفساح المجال لقراءة أو لقراءات أخرى أى تبرير القراءة، وعدم الانصياع وراء أسطورة إغلاق النص على معنى واحد وحيد، ولا يعنى أبدًا القراءة الصحيحة أو القراءة الخاطئة، الأمر الذى يجعلنا نقول:

إن تيارات ما بعد البنيوية لم تأت لتقدم علمًا للنص بقدر ما جاءت لتبرهن على مشروعية وجود القارئ وتأكيد دوره.

الفصل الثانى
٢- نظرية التفاعل النصىّ التناصية

(١-٢) إلماحات مبكرة:

ثمة إلماحات سبقت ميخائيل باختين إلى فكرة "التفاعل النصى"، بيد أنها لم تتأصل عند أحد من النقاد كما تأصلت عنده، فقد أسس عليها نظريات انطلق منها جلّ نقده. من هذه الإلماحات:

(١) أنجز سوسير (١٨٥٧ ـ ١٩١٣م) دراسة فى عام (١٩٠٩م) ربما بدأها فى عام (١٩٠٦م) ، وتعتبر اكتشافًا فريداً لا يخلو من مغامرة التوجه نحو ما يمكن تسميته بحفريات النص، بعد أن تبيّن لسوسير "أن سطح النص مُكوكب، تبنيه وتحركه نصوص أخرى حتى ولو كانت مجرد كلمة مفردة"(١٤٠). ناهيك عن مفهومات الصوت والاختلاف والثنائيات الضدية والجناسات السوسيرية.

(٢) ألقى توماس ستيرنز إليوت فى عام ١٩١٧م) مقالة عن التقاليد والعبقرية الفردية -Tradition and The-Individual- Tal

entتلتقى وفكرة التفاعل النصى فى بعض النقاط.

فقد كتب إليوت فى وقت مبكر: "ليس للشاعر شخصية يعبِّر عنها، بل لديه وسيلة خاصة (اللغة) هى التى تتكلم وليس الفرد، أو الشخص(١٤١)

كان إليوت يسعى إلى إثبات هيمنة الموروث على الفردانية الشخصية، وبالتالى ذوبان هذه الفردانية ضمن الموروث، وطالما يكتب المرء قصيدته، فإنه يدخل لا محالة ضمن التقليد الموروث الذى يتحكم بالفنان، ويوجه مثلما يؤثر الفنان نفسه فى الموروث، "فليس لفنان فى أى فنّ أن يحقق بمفرده معناه الكامل"(١٤٢)

ويعرض لهيمنة الموروث فى لحظة الكتابة وفى لحظة القراءة فيقول: "إن كل الأدب له وجود متزامن ويكوّن نظاماً متزامناً"(١٤٣).

(٣) أشار الناقد الشكلانى الروسى يورى تينيانوف Juriy Ty-nianov (1894 ـ ١٩٤٣م) إلى وهم النقد المحايث Immanante، ودعا إلى دراسة تناصيّة الكلمة (لم تكن قائمة آنذاك) تأخذ بالنص بما هو نص فى علاقته مع وفرة من النصوص، كتب يقول:

"هل الدراسة المزعومة بـ"المحايثة للعمل، باعتباره نسقًا يجهل علاقته الاختلافية، أى العلاقة بالمجموع الأدبى أو بمجموع غير أدبى"(١٤٤)

(٤) قريباً من رؤية تينيانوف رأى شكلوفسكى (١٨٩٣ ـ ١٩٨٤م) أن "العمل الفنى يُدرك فى علاقته بالأعمال الفنية الأخرى، وبالاستناد إلى الترابطات التى نقيمها فيما بينها، وليس النص المعارض وحده الذى يبدع فى تواز وتقابل مع نموذج معين، بل إن كل عمل فنى

يُبدع على هذا النحو"[١٤٥].

الحقيقة - حتى فى ذكرنا لهذه الإلماحات - إنه ليس عندنا ما يؤكد أن باختين مسبوق حقًا إليها، فعلى سبيل المثال تينيانوف وشكلوفسكى كانا زميليه فى حلقة موسكو الشكلانية.

وإنتاج تينيانوف كان تقريبًا فى سنة (١٩٢٤) فى كتابه (مشكلة لغة الشعر) ، وفيه يهتم بربط القوانين الشعرية مع النسق التاريخى أو التسلسل Series كما دعاه، وقد لاحظ مترجم كتاب تينيانوف هذا أن المصطلح الروسى Rjad يمكن أن يعنى "تسلسل" من ناحية ويمكن أن يعنى "ترتيب" أو "عالم" من ناحية أخرى[١٤٦]، بينما باختين بدأ يكتب دراسته عن دستويفسكى فى (عام ١٩٢١م) ، ونشرت صحيفة تصدر فى بطرسبورج (١٩٢٢م) خبرًا بأن باختين ينوى نشر كتابه هذا[١٤٧].

(٢ ـ ٢) ميخائيل باختين ونظرية التفاعل النصى:

إنّ ميخائيل باختين (١٨٩٥ - ١٩٧٥م) واحد من الشخصيات الأكثر فتنة والأكثر لغزًا فى ثقافة القرن العشرين. وتفهم الفتنة بيسر: مؤلفات غنية وطريفة كما يقول تودوروف[١٤٨]، وبرغم أن باختين قد قضى عمرًا مديدًا تجاوز الخمسين عاماً، يكتب فى أكثر مسائل النقد إشكالية، وينقد أعمالاً أدبية عظيمة، فإنه لم يتم الالتفات إليه إلاّ مؤخراً، وبعد أن قطع النقد الألسنى والشكلانى والبنيوى وما بعد البنيوى أشواطًا بعيدة وصل بعضها إلى مراحل التخوم. غير أن الغرب - والأمر لا يخلو من طرافة - راح يكيل له الألقاب ويسبغ عليه الريادات فى كل الحقول النقدية المذكورة. وقد

يبدو فى الأمر شيء من ردّ الاعتبار، فبينما تنتشر نظريات الأدب هنا وهناك، فى هذه اللغة أو تلك، يكتب تودوروف: "إن باختين أهم مفكر سوفييتى فى مجال العلوم الإنسانية، وأكبر منظر للأدب فى القرن العشرين"(١٤٩). ويكتب غالب هلسا نقلاً عن مترجمة كتاب باختين "قضايا شعرية دستويفسكى" إلى الإنكليزية كارلى إمرسن. "إن باختين أكبر نقاد وعلماء الجمال وفلاسفة ولغويى هذا القرن"(١٥٠). وفى وقت مبكر يعتبره تودوروف "أكثر شكلانية من الشكلانيين أنفسهم"(١٥١)، فهو "الشكلى المتأخر والبنيوى المتقدم(١٥٢)، أما كريستيفا فإنها تمنحه ريادة حقل التناصيّة(١٥٣)، بينما يرى عبدالعزيز حمودة أنه تفكيكى متقدم(١٥٤)، بل لا يتورع بعض النقاد عن مقارنة عمله عن دستويفسكى بـ"فن الشعر" لأرسطو(١٥٥)، غير أن أرسطو يتحدث عن عمل "مغلق" وباختين يقدم مفهومات جمالية لنص "مفتوح".

ولا نعلم إذا كانت الحقول النقدية القديمة أو المستقبلية ستدين لباختين ببعض الريادات لكن السؤال الذى يطرح نفسه هنا. هل حقًا كان باختين متعدد الانتماءات(١٥٦) ومتعدد الولاءات النقدية؟(١٥٧)

إنّ باختين يجهد لوضع أسس جديدة لعلم يسميه "علم ما بعد علم اللغة"(١٥٨)، أو علم عبر اللسان Metalinguistics التى ينقلها تودوروف(١٥٩) إلى Trans linguistics، يطمح من خلاله إلى دراسة الجانب الآخر من الظاهرة اللغوية أى جانب حياة الكلمة، والتى يتصورها فى العلاقات الحوارية، هذه العلاقات التى لا يوليها علم اللغة اهتماماً. وبذلك يكون باختين قد مهد لانفتاح النص على

خارجه، وبالآن نفسه وجّه نقداً شديداً إلى الشكلانية وإلى البنيوية اللتين تختزلان اللغة إلى مصطلحات رمزية، وتنسيان أن الخطاب قبل كل شيء جسر ممدود بين شخصين محددين اجتماعياً، وخارج البناء يوجد ذوات فاعلة، والدليل ليس وحدة ثابتة كما يقول سوسير، بل مكوناً فاعلاً من مكونات الكلام، يتعدل ويتحول فى المعنى بواسطة النبرات والتقييمات الاجتماعية التى يكتشفها ضمنه فى شروط اجتماعية نوعية، "كل عنصر من عناصر العمل يمكن مقارنته بخيط يصل بين الكائنات البشرية، والعمل كله مجموعة من هذه الخيوط التى تخلق تفاعلاً اجتماعياً معّقداً ومتمايزاً"(١٦٠). ما من لغة إلا وهى واقعة فى شراك علاقات اجتماعية محدودة، وأن هذه العلاقات الاجتماعية هى بدورها جزء من أنظمة سياسية وأيديولوجية واقتصادية أوسع، فالكلمات متعددة اللهجات Multiacntual وليست مجمدة فى معنى.

إن أبحاثه التى بدأها فى عام (١٩١٩م) هى فاتحة المتعة نحو النص، غير أن باختين يسميه "الملفوظ" أو "التلفظ" Utteranceولعلّ أهم مظهر فى هذا "التلفظ" هو حواريته Dialogism أى البعد التناصى Intertextual فيه(١٦١). ويستمد له مصطلحاً من الفلسفة الماركسية "التفاعل"، يستخدمه فى أنساق مثل: "تفاعل السياقات – تفاعل سيميائى – تفاعل سوسيو لفظى. والأخير هو الذى تحوّله كريستيفا إلى التناصية.

مصطلح "التفاعل" يتعلّق بأدبية العمل الفنى (شعريته) ، وليس وصفاً للنشاط الاجتماعى بإسهاب. "فالشعرية" كما يسميها باختين

اللسانيات المتعالقة Translinguistics تقوم بدراسة الخطابات والملفوظات الفردية التى تتضمنها النصوص فى بيئتها التاريخية والاجتماعية والثقافية، مع بقائها محتفظة بنفس المسافة التى تفصلها عن النزوع الأيديولوجى "الضيق" أو عن الشكلانية: فحيث يتحدث جاكبسون عن اتصال (تماس) ، يتحدث باختين عن تناصيّة. بين مرسل الرسالة ومستقبلها، فباختين يعيب على الشكلانيينً افتراضهم اتصالاً محدداً سلفاً، وإرسالاً ثابتاً، فلا توجد برأيه رسالة جاهزة، فالرسالة تشكّل ضمن الجسر الممتد بين المرسل والمستقبل فى عملية تفاعل بينهما، ولننظر فى الخطاطة التوضيحية التالية(١٦٢):

باختين

جاكبسون

الموضوع المدروس

السياق

المتكلم – التلفظ – المستمع

المرسل ـ الرسّالة ـ المستقبل

علاقة تفاعل نصى (تناصيّة)

الاتصال

اللغة

النظام الرمزى

فالكلمة ليست شيئًا، كما يقول باختين بل هى الوسط الحيوى دائمًا المتبدل دائمًا والذى يحدث فيه التبادل الحوارى.

١-٢-٢) نظرية الملفوظية – الحوارية Dialogism:

إن التفاعل النصى (الحوارى) هو "العلاقة بين ملفوظين"(١٦٣) والتفاعل اللفظى خاصية واقعية من خصائص اللغة، فالكلمة مؤشر حاسم لكل التحولات الاجتماعية وذلك بفضل وجودها الاجتماعى الدائم. والتفاعل اللفظى حقل يحقق التواصل بين الناس. فكلّ ملفوظ يفترض وجود متكلّم ومخاطب يعكسان هذه اللغة وهنا يركّز باختين على البعد الشفوى فى العلاقة: "فكلّ تعبير لغوى موجه نحو الآخر" حتى صرخة الطفل موجهة نحو أمه"(١٦٤) بل إن كل لفظة مسكونة بصوت الآخر، فالذى يتلقى التلفظ والذى يرسله ليسا بأعزلين، فهما مشبعان بأقوال وملفوظات داخلية يتأسس منها تراكب الأقوال فيتجه الكلام نحو الكلام.

الكلمة لا تأتى بريئة فلا يوجد "عضو فى المجتمع يستطيع أن يجد كلمات فى اللغة محايدة محصنّة ضد نطق الآخر وطموح الآخر، وتبقى الكلمة مكتظّة بذلك الصوت "إنه يدخل بسياقه الخاص فى سياق آخر مخترق"(١٦٥).

فالكلمة وهى تتشكل فى جو المقول سابقًا تتحدّد أيضاً بالكلمة الجوابية التى لم تقل، لكنها الإجبارية والمتوقعة"(١٦٦).

إن دراسة الكلمة فى ذاتها مع إغفال توجهها خارج ذاتها عبث، فالكلمة لا تأخذ من القاموس بل من شفاه الآخرين فى سياقاتهم ومقاصدهم، فكل كلمة تفوح برائحة السياقات التى عاشت فيها حياتها الاجتماعية"(١٦٧) إن كل ما فى اللغة ينتهى إلى أن يصبح مبعثرًا متفرقاً، مخترقًا ومتخللاً بالنيات، مكتسباً نبرة وتوكيداً.

- يصبح الخطاب كما هى العلامات جميعها ("بين فردى" فكل ما يقال لا يعبِّر عنه، يقع خارج نفس المتكلم ولا ينتسب إليه فقط، لا يمكن أن تعزو الخطاب إلى المتكلم وحده، قد يكون لهذا المتكلم حقوق فى الخطاب غير قابلة لتحويلها إلى شخص آخر. ولكن للسامع أيضاً الحقوق نفسها. وكذلك لأولئك الذين يترجّع صدى أصواتهم فى الكلمات التى أوجدها المؤلف، إذ ليس هناك كلمات لا تنتسب إلى شخص ما) (١٦٨).

الخطاب دراما مكوّنة من ثلاثة أدوار إنها ليست ثنائية بل ثلاثية، إنّها تؤدى خارج المؤلف، ومن غير المقبول أن نخفيها داخل المؤلف"(١٦٩)، وهكذا يصبح المؤلف وفق ذلك "نتاجًا وليس منتجاً"(١٧٠) وهو ما يقارب به بارت وفوكو ودريدا فى النقد التفكيكى، وخاصة بارت فى "موت المؤلف" وفوكو فى "ما هو المؤلف".

- إن كل تفاعل لفظى يحدث فى شكل تبادل بين التلفظات، أى فى شكل حوار(١٧١).

وفى كتابه الموقّع باسم باختين، وهو: "شعرية دستويفسكى"، سوف يظهر بعدٌ نهائى للتلفظ، وهو بعد قدر له أن يؤدى دوراً أكبر من أى بعِد آخر.

إن كل تلفظ يرتبط بعلاقة أيضًا مع التلفظات السابقة، خالقًا بذلك علاقة تناص أو علاقات حوارية.

يحدّد باختين خمس خصائص مشكّلة التلفظ نذكر منها(١٧٢):

يتحدد تخوم كل تلفظ ملموس وحدوده، بوصفه وحدة من التواصل اللفظى بوساطة تحولات الأشخاص الفاعلين للخطاب المتكلمين) .

يدخل التلفظ فى علاقة مع التلفظات السابقة التى لها الموضوع نفسه، وكذلك مع تلفظات المستقبل التى يتنبأ بها كأجوبة. إن التلفظ موجه دائماً إلى شخص ما.

(٢ - ٢ - ٢) تنوُّع الملفوظات - تنوُّع الأصوات - البوليفونية

توجد أنماط من التلفظات أو الخطابات، polyphony يقدم لها باختين كلمة جديدة هى "تنوع الملفوظات"Heterology، يقع هذا المصطلح ضمن التعددية اللسانية أو تعدّد اللغات والتعددية الصوتية، فكل تلفظ موجه باتجاه أفق اجتماعى ومؤلف من عناصر دلالية وتقيمية. وكل تلفّظ يقع بالضرورة ضمن واحد أو أكثر من أنماط الخطابات التى يحددها أفق بعينه١٧٢ .

إن التوجه الحوارى للكلمة وسط كلمات الغير (فى كل درجات هذا الغير وصفاته) يخلق فى الكلمة إمكانات فنية جديدة وجوهرية، ذلك أن كل كلمة مشخصة كل قول تجد دائماً الشىء (الموضوع) المتوجهة إليه، مفترى عليه - إن صح التعبير - مختلفاً فيه، مقوّماً ملفوفاً بسديم كلمات الآخرين التى قيلت فيه أو على العكس مضاءً بنورها، إنه مكبّل ومخترق بالأفكار العامة، ووجهات النظر المختلفة وبتقويمات الآخرين.

إن الكلمة الموجهة إلى موضوعها تدخل فى هذا الوسط المتوتر، والمضطرب حوارياً مع كلمات الآخرين وتقويماتهم ونبراتهم وفى شبكة علاقاتهم المتبادلة. وهذا كله يمكن ان يسهم جوهرياً فى تشكل الكلمة ويترسّب فى كل طبقات معانيها، ويعقد تعبيريتها ويؤثر فى قوامها الأسلوبى كله.

ولكن كلمات الآخرين لا تنصاع كلّها بقدر واحد من السهولة واليسر، لأى كان يمتلكها ويستأثر بها، بعض الكلمات تقاوم بعناد، وبعضها الآخر يبقى غريبًا كأن هذه الكلمات تضع نفسها- رغم إرادة المتكلّم - بين معترضتين.

إن اللغة ليست وسطًا محايداً ينتقل بيسر وسهولة إلى ملكية المتكلّم القصدية، لأنها مأهولة وغامضة بمقاصد الآخرين. وتملّكُ شخص مآلها وإخضاعه إياها لمقاصده ونبراته عملية صعبة ومعقدة.

ونلخّص مستويات الحوار السابقة بثلاثة:

(١) دلالى أو فكرى، يقيمه مع عبارات الآخرين مؤلف أو ذات العبارة تعبيراً عن موقفها.

(٢) "أساليب اللغات المختلفة أو "مختلف الخطابات" سواء أكانت عائدة إلى مختلف الفئات الاجتماعية أم مختلف اللهجات المتداولة.

(٣) ذاتى يقوم بيننا نحن أنفسنا، بين عباراتنا ذاتها، فى المسافة التى نتخذها بإزائها عندما نفتح ما يشبه "أقواسًا داخلية" ويجعل باختين الخطاب نوعين يتوزع عنهما أنواع أخرى:

١ـ الخطاب الوحيد الصوت.

٢ـ الخطاب الذى يتضمن صوتين(١٧٤).

ويعمق باختين فكرة التناصية أكثر وأكثر بقوله "ليس هناك خطاب أول أو أخير، والسياق الحوارى لا يعرف حدوداً إنه يختفى (فى ماضٍ غير محدود وفى مستقبلنا غير المحدود) . حتى المعانى الماضية أى التى ظهرت فى حوار العصور السابقة، لا يمكن أن تكون ثابتة مكتملة لمرة واحدة ومنتهية، فسوف تتغيّر هذه المعانى

مجددة نفسها، عبر تاريخ تطور الحوار المتعاقب، والذى سيأتى فيما بعد، ولكن فى لحظات تعقب تلك اللحظات، وكلما تحرّك الحوار قدماً، سوف تعود تلك المعانى إلى الذاكرة وتعيش بشكل جديد فى سياق جديد، ليس هناك شيء ميت بصورة مطلقة. سوف يحتفل كل معنى بولادته الجديدة والمشكلة هى المشكلة العظيمة الخاصة بالزمنية"(١٧٥).

إنّ المؤلف يملك سياقه وسياق الآخرين بديلاً عن الامتلاء العذرى البريء لموضوع لا يستنفذ تعدديه فى المسالك والطرق والسبل التى يحاول رسمها. بالإضافة إلى التعدد اللسانى (اللهجات) التى تشوش "برج" اللغة وتلوّثه. إن الكاتب يحسّ كثافة صوتية تأتيه من تنوع الملفوظات أصلاً هى الخلفية الأصلية لصوته الخاص، والتى لن يسمع بدونها.

الحقيقة لا يمكن القبض على جميع أنماط الحوارات التى يمكن أن يقيمها خطاب المؤلف مع خطاب الآخر فهى متشعبة لدرجة كبيرة. فهل نصنّف الجنس أم النوع أم الأسلوب أم الموضوع أم الحقبة أم.. هل نصفها فى خطابه أم نصف عمل المؤلف اتجاهها.

نؤطر تناصيّة باختين من جديد، ونرى أنها قامت على مفهومات ذات صفة تراتبية فى التطور، فمن الكلمة "الملفوظ" إلى الملفوظية إلى المونولوجية/ الحديث الذاتى إلى الديالوجية/ الحوارية إلى البوليفونية/ التعدد الصوتى انتبه باختين من خلالها إلى عدة قضايا تشكل مرتكزات هامة للنقد الما بعد بنيوى. مثل مفهوم القارئ مفهوم الميتالغوى (اللغة الشارحة) .

اعتبر باختين مفهوم التناصيّة مفتاحاً لقراءة النصوص يقود إلى القبض على شعريتها ومفسراً قويًا للإجناسية، فاشتغل به على السرد عامةً وعلى السرد الروائى خاصةً.

وعمل على دراسة الأجناس الأدبية من منظور تناصى.

استشهد باختين بأجناس قديمة كالجنس المينيبى[١٧٦]، وبحقل آخر هو الكرنفال كخطاب يقوم على مبدأ الازدواجية وتعدديّة الأصوات. وهكذا يمكن أن نحصر تناصيّة باختين فى بعديها النظرى والتطبيقى فيما يلى:

(٣-٢-٢) تناصية باختين.

(١-٣-٢-٢) تناصية باختين: البعد النظرى.

(١-١-٣-٢-٢) الكلمة/ البُعد الحوارى: من المونولوج إلى الديالوج.

من الطبيعى أن تكون كلمة "الحديث الذاتى" Monlog هى الكلمة الأولى التى سترد إلى الذهن بوصفها اصطلاحًا مضاداً لمصطلح الديالوج Dialog، ولكن الطريف فى الأمر أن باختين يوسّع مفهوم الحوارية إلى درجة يصير فيها المونولوج (الحديث الذاتى) نفسه حوارياً، أى بمعنى أن للأخير بعداً تناصياً[١٧٧].

يقول باختين "حتى بين أشكال من الإنتاج الشفوى المونولوجى، فإننا نلاحظ دائمًا وجود علاقة حوارية"[١٧٨].

(٢-١-٣-٢-٢) من الحوارية إلى التعددية الصوتية

من الديالوغ إلى البوليفونية:

يخرج باختين من الأحادية الصوتية مرتكساً إلى ثنائية الصوت،

حيث لا يوجد ملفوظ ذو طبيعة أحادية "فكل شيء فى الحياة ذو طبيعة طباقية Counterpoint أى يقوم على "التعارض". لذلك نجد باختين يقول: "كل شيء فى الحياة حوارى"(١٧٩)، فالكلمة مدنّسة ملوّثة، مقالة سابقًا خالية من البراءة لا توجد كلمة أولى: "آدم الذى توجه بالكلمة الأولى إلى عالم بكر لم يفتر عليه، آدم هذا هو الوحيد الذى كان بإمكانه فعلاً تفادى هذا التوجه المتبادل مع كلمة الآخر فى الموضوع الواحد حتى النهاية. أما الكلمة الإنسانية التاريخية المُشخّصة فلم تعطِ هذا، فهى لا تستطيع أن تنأى بنفسها عنه"(١٨٠).

وهنا يمكن الجزم أن كلمة "وحدانية الصوت" هى كلمة ساذجة غير مؤهلة لعملية خلق أصيلة "ففى الكلمة يعتبر الصوت الخلاّق أبدًا هو الصوت الثانى"(١٨١).

والصوت الثانى مسكون دائمًا بصوت غير متعين قابع فى سياقات مختلفة، فى كل مرة هو ثان أو ثالث أو رابع وهكذا تتعدّد الأصوات لتدل على تناغم وتداخل وتفاعل.

ويصبح الملفوظ ضمن الملفوظ، والخطاب ضمن الخطاب، فتتراكب الكلمات والخطابات فى النص الواحد حتى ليخيّل للمرء أنه أمام أوركسترا موسيقية يأتى انسجامها عن اختلاف آلاتها ونغماتها، وعن اختلاف عازفيها، الأمر الذى يجعل باختين يصف أعمال دستويفسكى بأنها "خطاب على خطاب موجهة إلى خطاب"(١٨٢). "وليس غريبًا عنه مفهوم "الكرنفال"(١٨٣).

يمكننا القول: إن تمثل التناصيّة عند باختين ظهر من خلال: الرواية والأجناس الأدبية والنقد والقراءة.

(٢-٣-٢-٢) تناصية باختين: البُعد التطبيقى:

(١-٢-٣-٢-٢) التناصية الروائية:

الرواية جنس راق مركب يستقطب ويقحم، يمزج ويتمثل عدداً غير قليل من الخطابات المتراكبة بدورها والملفوظات المحتفظة بذكرى سياقاتها، فللشخصيات أيضاً حواريات متراكبة ولغات مختلفة صافية وهجينة، فصحى ولهجات، تدخل على لسان الكاتب أو المؤلفُ أو الناظم كخطاب منتم للغير. خطاب آخر وبأساليب متنوعة المظاهر والصيغ والأشكال. فإلى جانب الاستحضار والقلب والتحويل للغات القائمة فى أجناس أدبية متاخمة للرواية، تنهض محاكاة اللغات الاجتماعية الشفوية والمكتوبة وغيرها من اللغات التى تدور فى فلكها، وحينها يبدو الكاتب وكأنه لا يتكلم منفرداً. تسكنه لغات الأعمال الأخرى ولغة الغير بنبراتها المعتّقة.

(٢- ٢- ٣- ٢- ٢) التناصية الإجناسية

إنّ أهم نتيجة يصل إليها باختين - الذى شكلت الأجناس الأدبية اهتماماً ثابتًا فى فكره - هى التسليم بعدم اكتمال الجنس الأدبى، وانفتاحه على أرباض مختلف الأجناس الأدبية المتاخمة له أو التى تتشكل وتنمو مستقلة عنه أحياناً، لكنه يدخل فى حوار معلن أو خفى معها، سواء على مستوى الشكل أم على مستوى المضمون:

يقول باختين: "إن الجنس الأدبى هو دائمًا نفس الجنس وآخر: جديد وقديم فى الوقت نفسه، فهو يولد مرة ثانية ويتجدّد فى كل مرحلة من مراحل التطور الأدبى، وفى كل عمل فردى. إن الجنس الأدبى يحيا فى الحاضر، ولكنه يتذكر ماضيه وأصله، فهو يمثل

الذاكرة الفنية من خلال سيرورة التطور الأدبى، ولهذا يبدو مهيئًا لضمان وحدة واستمرارية هذا التطور"(١٨٤).

(٣-٢-٣-٢-٢) التناصية النقدية الميتالغوى:

إن الكتابة النقدية عند باختين أفكار عن أفكار، تجارب عن تجارب، وخطابات عن خطابات ونصوص تعالج نصوصاً.

فباختين ينظر إلى العلاقات التى يقيمها النص الشارح مع غيره من النصوص نظرة مختلفة عن نص ونص آخر نقدى كما عهد دائماً. بل النص الشارح متناص Intertext أيضاً. والتلفظ الذى يصف تلفظًا آخر يدخل فى علاقة حوارية معه واللغة الشارحة ليست مجرد نظام رمزى بل هى دومًا فى علاقة حوارية مع اللغة التى تصفها وتحللها(١٨٥).

(٤-٢-٣-٢-٢) التناصية القرائية:

الحقيقة لا توجد صورة يتوحد فيها (الملفوظ المتلفظ/ النص) والتلقى كالتى وضعها باختين يقول: "إن كل فهم هو فهم حوارى الطابع"(١٨٦) والفهم عنده يقابل التلفظ كما يقابل الجواب جوابًا آخر ضمن الحوار. والفهم أيضًا "بحث عن خطاب مضاد لخطاب المتلفظ"(١٨٧).

ولكى نفهم استراتيجية الكتابة يجب أن نعين المتلقى الممتاز Su-perrecipient الذى تخيله المؤلف. يقول باختين:

لكل تلفظ متلقٍ من طبيعة مختلفة، ودرجات مختلفة من القرب والخصوصية والوعى، الخ) يعمل مولف العمل على نشدان فهمه واستجابته وتوقعهما. إنه الثانى "لا بالمعنى الرياضى" بالطبع، لكن

إضافة إلى هذا المتلقى "الثانى" يتخيل المؤلف بوعى أقل أو أكثر، متلقيًا ممتازًا من نوع أكثر تميزًا، شخصًا ثالثاً، حيث توجه استجابته وفهمه الملائمان ضمن مسافة ميتافيزيقية أو زمن تاريخى بعيد. إنه متلق احتياطى»(١٨٨).

(٣-٢) جوليا كريستيفا ونظرية التفاعل النصى:

جوليا كريستيفا (١٩٤١ - ...) الأنثى الشرقية البلغارية (تذكرنى بنازك الملائكة الأنثى الشرقية العربية)، فليس من قبيل المصادفة أن تعلنا خروجهما وثورتهما على نسق سائد يمثله قول الفرزدق الذى وضعه حداً كمم فيه صوت المرأة الأنثى، حيث يقول: فى امرأة قالت شعراً: "إذا صاحت الدجاجة صياح الديك فاذبحوها" وليس من قبيل المصادفة أن تكون الحداثة الشعرية العربية قد جاءت على يدى نازك الملائكة، وأن تكون فتيلة النقد المابعد بنيوى قد أشعلت بيد كريستيفا.

إن الأمر أعقد من ذلك بكثير، إذ يجب النظر إلى الحادثتين بوصفهما حدثين ثقافيين، وذلك لكى نتيح المجال لاكتشاف دلالات الحادثتين، بوصفهما تحولاً فى النسق الذهنى لرؤية الذات لذاتها، مما يفسح المجال لصراعات الأنساق الثقافية وتداخلاتها، ولتقلّب الفعل الثقافى ضد أنساقه أو من أجلها، عبر تأنيث أنظمة القول، فالنسق الحرّ فى الشعر يأخذ بعداً تكوينياً(١٨٩) عبر تأنيث القصيدة، وذلك بتحويل عمود الشعر الصلب المغلق إلى نسق مفتوح، والنقد التناصى يأخذ بعداً تكوينيًا أيضًا عبر تأنيث النقد، وذلك بتحويل النسق المغلق والنص المغلق إلى نسق مفتوح ونص مفتوح. إن

خطابهما موجّه نحو عهد من الثقافة السائدة الأحادية الذكورية السلطوية، التى وعبر قرون طويلة فى الشرق والغرب معًا غيبت دور المرأة، فكان كل ما تنتجه الحضارة أو اللاحضارة مسجلاً باسم الرجل، فالرجل لم يعترف عبر تاريخه بإنجاز للمرأة، بل كان هناك تغييب متعمد فى (الشرق مثلاً) لأكثر من خمسة عشر قرنًا، قبعت فيها المرأة خلف أسوار الحرملك، فلم يتح لمنطوقها أن يسجل ولم يسمح للغتها أن تصل، كان الرجل/ الذكر حاجزًا يفصلها عن التاريخ، ولا أعرف كيف توارث الرجل لحظة النسيان هذه عن سلفه، النسيان بأن الحكاية أنثى، وأن القصيدة أنثى، وأن الوردة أنثى، وأن الحضارة أنثى أيضاً، ورضى بالسيف والقلم يجرح، يدمر ويسجّل انتصارات.

لا شك أن نازك الملائكة مسبوقة بمبادرات، ولكنها هى من بلورت قصيدة التفعيلة وكسرت عمود الشعر وغيرت مجرى الحياة الشعرية.

ولا شك أن كريستيفا مسبوقة إلى نقدها، لكنها هى من بلورت نقد التناصيّة ولكن عندما يصبح القول أنثويًا والكتابة أنثى، على الرجال أن يرفعوا القبعات، فهناك فسحة فارغة من الزمان لابد أن تستعيد أصواتها.

إن سنة (١٩٦٦م) سنة حاسمة فيها تم الانتقال من النص المغلق إلى النص المفتوح.

إذ وقفت الشعرية راهنة فى نقطة التقاطع العظمى والمتخمة بخطابين: أحدهما مرتكس إلى اللسان وشعريته داخلية، والآخر يتوق إلى الحرية كالأنثى، ويحيل إلى نصوص لا نهائية وشعريته

علائقية؛ إذاً المرحلة الحاسمة هى نقطة ازدحام بين البنيوية وما بعد البنيوية.

وكريستيفا التى تلقى محاضرة بعنوان "الكلمة والحوار والرواية" فى سيمنار بارت (١٩٦٦م) (١٩٠)، وتقدم مفهوم التفاعل النصى Intertextuality بديلاً مقترحاً عن مصطلح ميخائيل باختين "الحوارية" Dialogism، تنهى نصف قرن عاشه النقاد داخل النص وفى سجن اللغة.

فمنذ البداية تتوجه كريستيفا إلى تبديل الكثير من المفهومات، وعبر نظرتها إلى النص تسعى إلى فك قيده من سجن البنيوية، وإدماجه فى التاريخ وفى المجتمع، فالنص خاضع منذ البداية لتوجه مزدوج نحو النسق الدال الذى ينتج ضمنه اللسان ولغة مرحلة ومجتمع محددين ونحو السيرورة الاجتماعية التى يساهم فيها كخطاب(١٩١)، والنص يتم تشكيله فى فضاء اللغة رغم أنه يتجاوزها، فيدخل فى إطار الممارسات اللغوية التى تتميز من خلال نظامين من العمليات التركيبية والعمليات الدلالية ولا يكفى التحليل التحويلى بنظر كريستيفا لدراسة النص، فالنص ليس بنية سطحية فقط (النص الظاهرة) بل هو بنية عميقة أيضاً (النص المولّد أو التكوينى) هذه البنية متداخلة تصنعها أو تنتجها نصوص المجتمع والتاريخ وهى ناتجة عن "تحولات طرأت على مقطوعات أخذت عن نصوص أخرى"(١٩٢)، لذلك تقترح كريستيفا التحليل الدلالى Semanalyes، تتجاوز فيه قواعد الخطاب التواصلى إلى الكشف عن شبكة اختلافات الدال، فالنص ليس مجموعة الملفوظات النحوية أو

اللانحوية، إنه كل ما ينصاع إلى القراءة عبر خاصيّة الجمع بين مختلف طبقات الدلالة الحاضرة (هنا) داخل اللسان، والعاملة على تحريك ذاكرته التاريخية. وهنا يتحدد التفاعل النصى "كممارسة دالة"، فعبر لعب الدال الدائم والدؤوب فى إنتاج نفسه على شكل نص، تتشكل علامية جديدة يبرز النص المبنين (المتكون) فيها كنص مفكّك يتوالد إلى اللانهاية. وهذه بالطبع أفكار ما بعد بنيوية تفكيكية إلى جانب كونها سيميائية.

وهذا ما تصل إلى استنتاجه كريستيفا لوصف التبادل الذى يتم داخل النص، فالتناص Intertextuality هو "التفاعل النصى داخل النص الواحد وهو الدليل على الكيفية التى يقوم بها النص بقراءة التاريخ والاندماج فيه"(١٩٣).

وهكذا يكون المفهوم قد تأسس على أيدى كريستيفا فى حقل علم السيمياء، ليكون رمزًا جديدًا يحرّك دينامية القراءة والكتابة، وليكشف عن عمل تقوم به النصوص تسميه كريستيفا "إنتاجية"، ومصطلح كريستيفا هذا لا يخلو من مرجعية ماركسية.

والإنتاجية تعنى إعادة توزيع اللغة عبر التقاء القارئ بالنص، حيث يختفى المؤلف ويختفى الموضوع وينتج النص نفسه، ويصبح المؤلف نتاجًا مولدًا عن اللغة (النص) . فالنص "معرفة وممارسة"(١٩٤)، إنتاج وسيرورة عمل لا يكفّ عن التفاعل، وتظهر الإنتاجية عندما يبدأ الكاتب أو القارئ فى مداعبة الدال، وعمل الكاتب هنا نوع من الجناسات، أما عمل القارئ فهو نوع من ابتكار المعانى الجديد، والبعيدة حتى عن قصدية المؤلف "فالدال ملك

مشاع". كما يقول بارت[١٩٥].

وكون النص إنتاجية: هذا يعنى أمرين:

إن علاقته باللسان الذى يتموقع داخله هى علاقة توزيع صادقة وبنّاءة: ولذلك فهو قابل للتناول عبر المقولات المنطقية لا عبر المقولات اللسانية الخالصة. إنه ترحال للنصوص وتداخل نصى، ففى فضاء نص معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نُصوصٍ أخرى".

ونجدها تسمى هذا التقاطع بالأيديولوجيم Ideologeme تقول: "سنطلق على تقاطع نظام نصى معين" ممارسة سيميائية معينة (مع الملفوظات المقاطع) التى يستوعبها فى فضائه، أو التى يحيل إليها فى فضاء النصوص ا(لممارسات السيميائية) الخارجية، سنطلق على ذلك اسم (الأيديولوجيم. .) [١٩٦].

ويعنى عندها أيضاً، والأمر لا يخلو من اضطراب "وظيفة التداخل النصى (التى يمكننا قراءتها مادياً) على مختلف مستويات بناء كل نص تمتد على طول مساره مانحة إياه معطياته التاريخية والاجتماعية"[١٩٧] وهو يحدّد منهجية السيميائيات والاضطراب يتأتى من كثرة التعريفات غير المتشابهة لمصطلح "أيديولوجيم"، فهل هو الإنتاجية أم التناص أم التناصية أم وظيفة التفاعل النصى؟ أم هو مجموع المعرفة الحاصلة للقارئ؟ أم هو من يحّدد وظيفة الملفوظات وتجوالها الدائم فى النص؟

وقد يكون هذا الاضطراب متولِّدًا عن الكمّ المعرفى الضاغط على عمل كريستيفا. حتى إن قارئها ليشعر أنها هى حقل التناصيّة،

فمخزونها الثقافى والنقدى كبير جداً، فمن ماركس إلى باختين ومن سوسير إلى جاكبسون، ومن فرويد إلى لاكان، ناهيك عن ثقافة فلسفية ومنطقية ورياضية وسيميائية قديمة ومعاصرة اتضحت فى جميع كتبها ومقالاتها وخاصة: أبحاث (من أجل تحليل دلالى ١٩٦٩م) و(نص الرواية ١٩٧٦م) و(ثورة اللغة الشعرية ١٩٧٤) ورحلة العلامات وحكم الرعب ولغات مجنونة، وأبحاثها المنتشرة فى مجلتى تيل كيل وشعرية منذ الأعوام ٣(١٩٦٦ - ١٩٦٩م) .

- لعل تأطير المصطلح الكريستيفى يعطى صورة واضحة عنه. فالتفاعل النصى Intertextuality هو:

(١) تقاطع عبارات مأخوذة من نصوص أخرى (أبحاث من أجل تحليل دلالى) .

(٢) التقاطع والتعديل المتبادل بين وحدات عائدة إلى نصوص مختلفة نص الرواية.

(٣) كل نص يتشكّل (يُبنى) من فسيفساء من الاستشهادات، وكل نص هو امتصاص (تشرب) وتحويل لنصوص أخرى[١٩٨]، بل هو فسيفساء من نصوص أخرى أدخلت فى النص بتقنيات مختلفة[١٩٩].

ومن تعريفها هذا أخذ بارت مقولته: "إن كل نص هو نسيج من الاقتباسات والمرجعيات (الإحالات) والأصداء"[٢٠٠].

وبما أن هذه المقالة لاحقة فى الزمن لمقالة كريستيفا، فإننا نخالف هنا الدكتور أحمد الزعبى فى قوله التالى: "لا نعتقد أن النص الأدبى هو مجرد امتصاص (وتحويل) لنصوص أخرى سابقة كما ترى

كريستيفا، وإنّما هو أبعد من ذلك وأكثر من ذلك، كما سنرى عند باحثين آخرين وكما سنشير فى ثنايا هذه الدراسة"(٢٠١).

نقول ماذا يعتقد الدكتور الزعبى للنص غير ذلك؟ ثم رغم أنه لا يشير إلى أى نظرة أخرى للنص، فإن ما يورده من تعريفات للتفاعل النصى يدعم مقولة كريستيفا هذه ولا يخرج عنها. وهو ما سنوضحه الآن وندعمه فى نظرية التناصيّة.

إن التفاعل النصى بدأ متسعًا عند باختين أولاً فى مجال الخطابات وانطلاقًا من الملفوظات.

واستمر اتساع المفهوم عند كريستيفا التى تبنته كاملاً فى تنظيراتها وفى تطبيقاتها، كما تبنّت إلى جانبه مفهومات باختين التالية أيديولوجيم – تفاعل – كرنفال – خطابات – تفاعل سوسيو لفظى – تفاعل الخطابات – التعددية الصوتية – الفضاء المتداخل... إلخ) وأضافت إليه انطلاقها من حقل سيميائى دلالى مغاير للسائد التحويلى أو التواصلى. كما أنها وسّعت علاقات التفاعل النصى لتشمل دائرة الأنواع الأخرى، وكما أوضحنا فى "النص فى السيميائية" اعتبرت النص ممارسة دالة، وشمل عندها الموسيقا والإيماءة والرقص، وأصوات الباعة وضجيج المدينة.. إلخ، وخاصةً فى دراستها لرواية القرن الخامس عشر. كما أضافت على باختين الذى حصر التفاعل النصى بالسرد وبين الأجناس وتجاوزته إلى الشعر(٢٠٢) الذى يرى درجة التفاعل النصى فيه أقل..

وهنا نرى باختين يناقض نفسه فإذا كان الملفوظ الواحد يعيش علاقات حوارية ويحمل تاريخ سياقه ورائحته وذكرى استعمالاته،

فكيف لا يكون الشعر متناصاً؟ والشعر ملفوظات؟! فمهما مارس عليها الشاعر من تكثيف وحصر فإنها لا شك تتمتع بخلفية تاريخية متأتية من سياقات سحيقة مغرقة فى العتاقة ومختلفة. الحقيقة سنرى من خلال عرضنا لنظرية التناصيّة أن النقاد لم يبتعدوا عن مفهوم كريستيفا، ولا عن تعريفاتها وإن أدخلوا؟ فيه حقولاً نقدية أو معرفية أخرى. وسيبقى التشرب والتحويل أساس المفهوم وإن اختلفت الآليات والإجراءات فالمفهوم بعد كريستيفا واجه تخصصاً وحصرية أكثر.

بقى أن نعرض إجراءات كريستيفا فى تطبيقها. تقول كريستيفا: "لقد استطعنا تمييز ثلاثة أنماط من الترابطات بين المقاطع الشعرية:

(أ) النفى الكلى: وفيه يكون المقطع الدخيل منفيًا كلية، ومعنى النص المرجعى مقلوباً.

(ب) النفى الموازى: حيث يظل المعنى المنطقى للمقطعين هو نفسه.

(ج) النفى الجزئى: حيث يكون جزء واحد فقط من النص المرجعى منفياً"(٢٠٣).

وفى وقت مبكر تخلت كريستيفا عن مصطلحها الذى فهم برأيها بشكل خاطئ، أو مبتذل، كدراسة للمصادر، وفضلت مصطلحاً آخر هو التحوّل Transposition يعيد للتفاعل النصى Intertextuality معناه الصحيح يضبط ميدان اشتغاله. والتحوّل أو التنقل يحدد برأيها الانتقال من نظام دلالى آخر، يتطلب الإفصاح عن الأطروحى Themetic عن الوضعية النطقية والإشارية. وإذا ما سلّم المرء أن كل ممارسة دالة هى ميدان تحولات لأنظمة دلالية

مختلفة أى (التفاعل النصى) فإنه يستطيع عندها أن يفهم أن مكان نطقها و"موضوعها" المشار إليهما لا يكونان أبدًا مفردين وتامين ومتوحدين مع ذاتيهما، لكنهما دائمًا متعددان مبعثران وقابلان للجدولة.

وبهذه الطريقة فإن تعدد المعانى Polysecmy يمكن أن ينظر إليه أيضًا على أنه نتيجة تكافؤ علاماتى Semiotic Polyvlence لأنظمة علامات مختلفة(٢٠٤).

(٤-٢) التناصية بعد كريستيفا: (١٩٦٦ - ٢٠٠٠م)

(١-٤-٢) المساهمات الغربية:

قد تكون سنة (١٩٦٦م) سنة حاسمة فيما يتعلّق بالنظرة إلى النص، فرغم اختلاف اختصاصات كل من فوكو وبارت ودريدا وسوليرس وغيرهم إلا أن نظرتهم إلى النص تكاد تكون واحدة. ويجمعهم الهدف الذى انتدبوا أنفسهم وكتاباتهم من أجله، وهو تحرير النص من قيد الإغلاق وجميعهم، وخاصة من تحلّق فى جماعة "تيل كيل" يستخدمون فكرة التناصية باعتبارها منتجة للنص، ويصرحون بموت أو بتلاشى الفاعل، مصدر الكتابة، وقبلهم قام جان ستاربنسكى (١٩٦٤م) إلى جناسات سوسير وأعلن أن "كل نص هو إنتاج منتج"(٢٠٥). يقول ستاربنسكى: "إن سوسير وهو ينصت لبيتين زُحليين لاتينييّن سمع الصوتيات الأساسية لاسم علم تنهض تدريجيًا منفصلة عن بعضها بعناصر صوتية مستقلة"(٢٠٦).

فالنص عندهم وفقًا لذلك هو منتج النص. وهو "يقع فى نقطة تقاطع عدد من النصوص يكون فى آن واحد" إعادة قراءة وتثبيت

وتكثيف لها، وانتقال منها، وتعميق لها» (٢٠٧).

وكذلك تعتبر قراءة ألتوسير لماركس فنًا لـ"كشف ما لا يكشف فى النص نفسه، الذى تقرأ علاقته بنص آخر حاضر فى غياب ضرورى للأول"(٢٠٨). ويذكر جان جوزيف غو بأن الإنتاج التناصى يثير من جديد مصطلحًا آخر سانجًا هو مصطلح المرجع" Referent إذ الكتابة (الكلام) لا ترتبط بمرجع، ولكن بكتابة أخرى، كتابة العلامات الاجتماعية الكلية. والتى ليست إلا استشهادًا لها.. إن مصطلحات "أثر العمل" "القيمة" نجدها متناصة عند (غو) بين ماركس وفرويد وسوسير. وبارت الذى يسجل فى نفس المؤلف أن النص جيولوجيا كتابات (٢٠٩)، كان قد قرأ قصة سارا/ زين S/Z لبلزاك قراءة تناصية، خاصة حين يحيل إلى الشفرة الثقافية، فهو على معرفة تامة وسابقة على ظهور المصطلح بما تحمله الكلمات من إشارات ثاوية فى مضمونها، كما يصرح فى كتابه: الكتابة فى الدرجة صفر ١٩٥٣، فالكلمات وفق هذا الكتاب طافحة مشحونة بالغيابات التى تقيّدها بالقدر، الذى تجعلها فيه حرّة طليقة، بل إن تحريرها يصل بها إلى درجة الصفر، درجة اللامعنى درجة كل الاحتمالات الممكنة من ماضى الكلمة وتاريخ سياقاتها، ومن مستقبلها بكل ما يمكن أن توحى به لمتلقيها. فالكلمة حرّة مطلقة من كل ما يقيدها وبهذا فهى لا تعنى شيئاً، وهى إشارة حرّة. ولذا فهى قادرة على أن تعنى كل شىء.

ولا يخلو الكتاب من طموح بارت الكبير فى تحرير اللغة الأدبية فى سبيل خلق كتابة بيضاء، يصل فيها إلى يوتوبيا اللغة، فى سعيه

إلى لغة بريئة محايدة نقية حُلمية، وهذا ما يجعله يتحدث عن انفجار اللفظ ضمن لغة رمزية مكثفة، ومما يلفت النظر حقًا فى هذا الكتاب حديث بارت عن الضغوط الخارجية على الكتابة وهو ما يدعوه هارولد بلوم فيما بعد بقلق التأثر، ولكن المرء يحس اقترابًا حقيقيًا بين كتاباته هذه وبين كتابة باختين المبكرة يقول بارت: "تظل الكتابة ممتلئة بذكرى استعمالاتها السابقة، لأن اللغة لا تعود قط بريئة. فالكلمات لها ذاكرة ثانية تمتد فى ديمومة ما، بدون أن أصير شيئًا فشيئاً، سجين كلمات الغير بل وسجين كلماتى الخاصة"(٢١٠).

وفى عام (١٩٦٨م) يكتب بارت مقالته المشهورة: (موت المؤلف) وبجرأة أكبر من سابقاتها يعلن أن الكتابة وحدها هى التى تنتج الكتابة، وأنها نقض لكل صوت كما أنها نقض لكل بداية (أصل) ويصرح: "اللغة هى التى تتكلم"(٢١١) معتمداً وبقوة كما يبدو لنا على مقولة هيدغر "إن الكلام يتكلم، ما يتكلم هو الكلام وليس الإنسان"(٢١٢)، وفيها يعبر عن التناصية بمقولة واضحة يعرف بها النص فيقول النص: "نسيج من الاقتباسات تنحدر من منابع ثقافية متعددة"(٢١٣)، وهو طبعاً كما ذكرنا سابقًا على معرفة تامة بالمصطلح وبكريستيفا وبجماعة تيل كيل.

وقد يكون يورى لوتمان Lotman (من مدرسة تارتو: لوتمان) والمنطلق من شعرية بنيوية قد لفت الانتباه باكراً إلى سياق العمل الأدبى (١٩٦٤م) . فالرمز الأدبى يتمركز ضمن مستويى التفاعل المعقد: الشكل والمضمون، وهنا يخرج لوتمان بالطبع عن مفهومات الشكلانية، فيعرّف الرمز بأنه غير اصطلاحى وأيقونى ومعبّر

ومجازى وأنه "يُسقط فى الحقيقة على خلفيات مختلفة ومتغيّرة وفق المراحل الثقافية. ويثير دلالات متعددة فيُضاف دائمًا إلى الوجود الفعلى لشكل نصى حضور افتراضى لما هو خارج النص Hors-text(٢١٤)وهنا يخرج لوتمان عن التعاليم البنيوية أيضاً، فالمعنى ليس مجرد شأن داخلى: بل يتأصل أيضًا فى علاقة النص مع أنظمة أوسع للمعنى، مع نصوص أخرى، وسنن ومعايير فى الأدب وفى المجتمع ككل. ولعل ترجمة كتابات يورى لوتمان وسيميائيى تارتو، هما المرجعية النظرية الأساسية التى أغنت كلمة تناصيّة، فبرغم أن لوتمان لا يذكر باختين فإن تأثره به واضح جلّى وخاصة بكتاب باختين (الماركسية وفلسفة اللغة) فالعمل الفنى - ولوتمان لا يفرّق بين العمل والنص كما يفعل بارت - لا يحصّل معناه بل ليس له أى معنى على الاطلاق لمن يحاول أن يتعامل معه بمعزل كامل عن علاقاته غير النصية Extra-textualذلك لأن المجموع الكلى للشفرة الفنية المقرّرة تاريخيًا والتى تهب النص معناه يتصل بمنطقة العلاقات غير النصيّة هذه، وهى علاقات حقيقية بالفعل"(٢١٥)، ولكن علينا أن نتعامل بحذر مع مصطلحات يورى لوتمان فهو يضع مصطلح Extra textualمقابلاً لمصطلحInter textualوهو عنده الداخل نص أو (ضمن النص) كما يحلو لصبرى حافظ أن يترجمه(٢١٦)، فيشير الأول إلى كل العلاقات الخارجية على النص أو الواقعة فيما وراء عالم النص الداخلى الخاص الذى هو مجال المصطلح الثانى، كما يصف العلاقات غير النصيّة بأنها "العلاقات بين مجموعة العناصر التى ينطوى عليها النص، ومجموعة العناصر

التى اختير منها أى عنصر محدد فيه"(٢١٧)، فالعنصر الذى وقع عليه الاختيار مُنتقى من مجموعة عناصر خارجية وله مكانة محددة من خريطة العلاقات الداخلية، وله فى الوقت نفسه دور ومكان على خريطة العلاقات بينه وبين غيره من العناصر على محورى العلاقات السياقية والترادفية. ولا يخفى علينا انطلاق لوتمان من ألسنية سوسير، غير أن لوتمان يعرض الأمر بدينامية أكبر، تُدرك فيها البنية كمجموع من الأنساق المتصارعة، ويؤكد أن فى العمل الأدبى منظومات مختلفة لا تتوقف عن إبراز مزاياها، فيبدو النص بذلك "نقطة التقاطع بين عدد من المنظومات المتنازعة تدخل فيها الأعراف والمعايير والتقاليد بطريقة انحرافية أو غير انحرافية وقد وصف هذا النموذج الدينامى كمحور لـ"طاقة النص"(٢١٨). فالبنى (الماوراء نصيّة) تغير درجة احتمالية بعض عناصرها، ويعتمد هذا على مدى ارتباط هذه العناصر ببنى المتكلم أو المستمع أو المؤلف أو القارئ وتجلب إلى ساحة النص عدداً من القضايا التناصية المتعلقة بمسألة السياق وبجدلية عمليتى التلقى والإبداع. فالقارئ هو الذى يحدد عنصراً فى العمل على أنه صنعة، وذلك بفضل سنن استقبالية معينة فى متناوله وليس هذا غريبًا على لوتمان فقد "تعلم دروس نظرية الاستقبال جيداً"(٢١٩)، وكان على وعى تام بما يُسمى "أفق التوقعات".

واهتمام لوتمان بقضايا القارئ (النسبية، السياق) وثيق الصلة بمحاولته لاستكناه طبيعة العلاقة بين النصّ والبنى غير النصيّة باعتبارها المدخل الصحيح لتناول موضوع التناصية من ناحية،

ولطرح مفهوم جدلي وحركي للنص يجعل من العسير تصور وجوده وفاعليته خارج إطار هذا المفهوم الشامل للتناصية، ذلك لأن تعريف لوتمان للنص، وإن تضمَّن في بعض أبعاده الكثير من تحديدات بارت ورؤاه، يطرح مفهومًا يعلّق وجوده فيه على مفهوم التناصية، لأنه يجعل العلاقة بينها كالعلاقة بين الكلام واللغة في مفهوم دي سوسير وبالتالي يجعل كلاً من المفهومين قاعدة لتأسيس إشاريات العمل الأدبي. فالنص عند لوتمان: تعبير expression يتخلق خلال استعمال الإشارات ومن هذه الناحية فهو معارض للبنى غير النصية"(٢٢٠).

فإعادة خلق شفرة النص من جديد في مصطلح مدركات القارئ الفنية يمكن أن يضفي على العناصر غير النسقية غلالة نسقية ما. وهذه التحولات من النسقي إلى اللانسقي أو العكس هي التي تجعل لعملية التلقي بعداً فاعلاً على النص، وهي التي تطبعه بالحركية والحيوية معاً.

ويعارض النص عبر سمته الأساسية التمييز والتحدّد Demar-cation كلَّ العناصر المادية التي لا تدخل في صياغته وفقًا لمبدأ التضمين – الاستبعاد، كما يقاوم كل البُنى التي لا تتميز بحدود واضحة. ويفسر صبري حافظ ذلك فيقول: "ذلك لأن النص لا ينطوي على معنى نصي لا يقبل التجزئة، ومن هذه الناحية يمكن اعتباره وحدة إشارية متكاملة، فكون النص "قصة" أو "رواية" أو "صلاة" يعني أنه يضطلع بوظيفة ثقافية ما، وأنه يوصل معنى متكاملاً، لذلك فإن نقل أحد سماته إلى نص آخر كنقل السمة الوثائقية من وثيقة

إلى رواية مثلاً هو أحد الطرق الأساسية لصياغة معان جديدة"(٢٢١).

ولكن كيف يُسفر مفهوم التحدد أو الحدود عن نفسه؟

(١) قد يكون هو بداية النص وقد يكون النهاية. باعتبار النص مفتوحاً.

(٢) وقد يكون الإطار بالنسبة للوحة.

(٣) قد يكون حدود الخشبة فى العرض المسرحى.

(٤) يسفر عن نفسه من خلال ظاهرة التسلسل الهرمى فيه التى تعنى الأنساق الصانعة له، والتى يمكن تفكيكها إلى عناصر وأنساق ثانوية. وهذا يعنى أن بعض العناصر التى تقوم بدور التحديدات لنسق ما قد تلعب دور البؤرة بالنسبة لآخر. كما أن الحدود ذاتها تدخل فى علاقات هرمية مع بعضها بعضاً. فنهاية الرواية أهم من نهاية الفصل التى هى بدورها أهم من نهاية الفقرة.. إلخ. وهذه العلاقات تترك ملامحها على الطبيعة البنائية للنص ككل.

فالبنائية هى السمة الثالثة التى تحدد النص عند لوتمان، ولها دور كبير أيضًا فى العلاقات التناصية، فالنص ليس سلسلة من الإشارات الملقاة بين محددين كيفما اتفق، ولكن له نظامه الداخلى الذى يحوّله إلى بناء متكامل، إلى وحدة كلية، والذى يجعل لكل جزئية من جزئياته مكانها فى هذا البناء الكلّى، فبدون هذا المكان لا نستطيع أن نعتبر أى عنصر من العناصر فيه عنصرًا فنيًا أو فاعلاً فى النص، بل نضعه بشكل آلى ضمن خريطة علاقاته، وهذا لا يؤدى إلى تكامل بناء النص فحسب، بل ويجلب إلى ساحته جدلية العلاقات بينه وبين البنى غير النصيّة أيضاً. وعجزه عن الاضطلاع بهذا الدور

يؤدى بالتالى إلى طرحه خارج مساحته،هو وعلاقاته غير النصيّة معاً. وهذه الوظيفة هى التى تجعل مفهوم التفاعل النصى ممكناً، فلا يمكن تصور بناء متماسك تقوم فيه العناصر النصية المختلفة بهذه الوظيفة المزدوجة والتى يمكن أن يكون لأحد شقيها مهمة تناصيّة.

وإذا كان عام (١٩٧١م) قد جعل من "التفاعل النصى" مفهوماً مفتاحاً يمكن أن يستخدم كمفهوم أو كجهاز مفهوماتى فى الدراسة، وهذا ما حصل فعلاً بعد أن تمَّ للمفهوم تماسكه على أيدى لوتمان فقد استخدمه جان ريكاردو فى سياق دراساته الخاصة بالرواية الجديدة(٢٢٢)، فإنه دخل وبسريّة فى المرة الأولى ليُذيّل به الموسوعة العالمية فى عام (١٩٧٢م) عبر معجم علوم اللغة (ديكرو وتودوروف) فيتكلم فرانسوا فهل عن هذه الشبكة من الترابطات المتعددة والمتقلبة التراتب، التى تجعل النص يضع نظامه مكان قواعد اللسان المحددة سلفاً(٢٢٣).

ولكن بارت يؤكد هذا المصطلح الجديد فيظهر ولأول مرة صريحاً فى كتاباته. ففى كتاب لذة النص (١٩٧٣م) يكتب: "إن التناصية فى حقيقتها هى استحالة العيش خارج النص اللامتناهى سواء أكان ذلك النص بروست أم الجريدة اليومية أم شاشة التلفزيون. فالكتابة تبدع المعنى والمعنى يبدع الحياة"(٢٢٤).

ثم يعود ليرسم هذا المصطلح مرة ثانية (١٩٧٤م) ولكن هذه المرة يرسمه على الملأ. أى فى الموسوعة العالمية من خلال دراسته لـ"نظرية النص"، معترفاً بفضل كريستيفا فى تعريفها للنص أولاً، وفى تحديدها له ثانياً. ومستخدماً مصطلحاتها التالية: "الممارسة الدلالية،

التمعنى – خلقة النص – تخلّق النص – والتناصيّة". فإذا كان النص الكريستيفى هو حقل إعادة توزيع اللغة... فإن تبادل النصوص أشلاء نصوص دارت وتدور فى فلك نص يُعتبر مركزاً، وتتحد معه فى النهاية، هو واحدة من سبل ذلك التفكك والانبناء يقول بارت: "كلُّ نص هو تناص والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة، وبأشكال ليست عصيّة على الفهم بطريقة أو بأخرى"(٢٢٥).

ويبدو النص يحن إلى أصله اللغوى أى (النسيج) ، ولكنه هذه المرة "نسيجٌ من الاستشهادات السابقة"(٢٢٦)، تظهر على سطح النص/ النسيج وتعرض موزعة فى النص قطع مدوّنات صيغاً، نماذج إيقاعية، نبذاً من الكلام الاجتماعى.. إلخ. فالكلام كلّه: سالفه وحاضره يصبُّ فى النص. ولكن ليس وفق طريق متدرجة معلومة ولا بمحاكاة إرادية، وإنما وفق طريق متشعبة، صورة تمنح النص وضع الإنتاجية، وليس إعادة الإنتاج مما يجعل بارت يكتب وبلغة بلاغية راقية أن: "التناصيّة قدر كلّ نص مهما كان جنسه"(٢٢٧).

وتشهد سنة الـ(١٩٧٥م) انتقال المصطلح عبر القارات، ويشهد إقبالاً من أعلام هناك مثل باربارا جونسون(٢٢٨) ولوران جينى ونانسى ميلر وناعومى شاور وج. ج. توماس. ويبدو أن هجرته إلى أمريكا كانت مبكّرة نوعًا ما، ففريدريك جيمسون يدعو فى هذا العام إلى مقاربة تناصية للأجناس الأدبية، تناصيّة تبدو له ضرورية لنقد ماركسيل ونورثروب فراى وغريماس، وتزداد المساهمات فى هذا العام فتبرز إلى النور دراسة ميشيل اَريفى المعنونة بـ"السيميوطيقا الأدبية: اللسانيات والأدب"، وبعض المصادر تشير إلى ظهورها فى

عام (١٩٧٢) عام اشتغال آريفى على لغات(ألفريد جارى) [٢٢٩].

وميشيل آريفى هذا لا يتوافق مع جماعة تيل كيل حول خصوصية النص الأدبى، يعتبر رفضهم لهذه الخصوصية متولّدًا عن موقف أيديولوجي. فهو يسلّم بالأصالة التامة للخطاب الأدبى، ويسلّم بأدبيته، وبمقدرة علم اللسانيات على الأخذ بعين الاعتبار هذه المادة المعرّفة بهذا الشكل أيضاً. فيسعى إلى استخراج كيفيات النص وخصوصيته التى تظهر لنا من خلالها أدبيته، استناداً إلى تصوّر كريستيفا للنص وعلاقته باللسانيات بشكل مركزى، ويحصر الكيفيات فى أربع:

(١) غياب المرجع: فينتهى إلى وجود وعدم وجود مرجع للنص الأدبى، يقول: "لا يقتضى أبداً أن يكون النص الأدبى محروماً كلياً من علاقات مع الواقع الخارجي، لكن هذه العلاقات هى غير ما يكون بين الرمز والمرجع، ولذلك يجب أن توصف بطريقة مختلفة.

(٢) الانغلاق: ينطلق من تمييز كريستيفا من الانتهاء البنيوى الحكى، والانتهاء التوليفى نهاية الخطاب ويحذر من المغالاة فى اعتبار هذه الكيفية من عناصر أدبية النص.

(٣) تمظهر لغة الإيحاء: وهذا المفهوم هو ما عرف به وبشكل واضح ميشيل آريفى، فعبر مفهوم الإيحاء Connotation يتعرض آريفى للعديد من القضايا منتهياً إلى إمكانية تعويض هذا المفهوم بمفهوم التفاعل النصى. حيث تتمظهر فى النص علاقات نصيّة كثيرة محيلاً بذلك إلى كريستيفا يقول: "إن تعريف النص الأدبى كلغة إيحاء أمر متفق عليه"[٢٣٠]، ويومئ إلى أن دراسة التفاعل النصى يجب أن

تحلّ محلّ دراسة النص، لأن الأول لا يهدف إلاّ معرفة الثانى ويتابع: "إذن سنقول فى المحصلة أن المادة المعطاة هى النص وأن المادة البنائية هى التناص"[٢٢١].

(٤) الإنتاجية: يركز آريفى على هذه الخاصية لكنه لا يملؤها بكل الدلالات التى تحمّلها بها كريستيفا، ويكتفى بالحديث عن بنية التناص، فالنص الأدبى عنده ملتقى نصوص، ومكان تبادل يخضع لنموذج خاص هو لغة الإيحاء، والتناص مجموعة من النصوص التى تتداخل فى نص معطى. ويتحدث آريفى عن المتناص فيجرف بذلك المفردة فى اتجاه معناها الحرفى أو دلالتها الاشتقاقية الأصلية ما بين النص - أو (التناص) ، فالمتناص Intertext هو مجموعة النصوص التى تجد نفسها فى علاقة تناص (تفاعل نصى) [٢٣٢] ونجد حسن محمد حماد ينسب هذا التعريف إلى ميشيل ريفاتير[٢٣٣].

وهذه الخاصيات الأربع التى يتميز بها النص الأدبى، ومن خلالها تتحقق أدبيته طبعاً لا يخفى علينا ارتكازها وبشكل كبير على مقولات كريستيفا.

ومع بداية عام (١٩٧٦م) يسعى روبير لافون وفرانسواز مادرى إلى تقديم نظرية للنص من خلال كتابهما: مدخل إلى التحليل النصى (١٩٧٦م) فيعرضان مفهوم النص ابتداء من جذوره اللاتينية. واستعماله ضمن القرن التاسع عشر، وينتهيان إلى دى سوسير الذى يريانه محدثًا قطيعة مع التصورات التقليدية للنص؛ بإدخاله مفهوم (الدليل) ؛ وتركيزه على اعتباطية العلاقة بين الدال والمدلول،

وتمييزه بين المحورين التزامنى والتعاقبى؛ وتفريقه بين اللغة والكلام. وقد عرضنا لذلك فى بحث (النص فى اللسانيات) وبذلك أصبحت هناك هوة واسعة بين التركيب والدلالة. عندما تمت تنحية القضايا المتصلة بالمعنى، وكانت الأبحاث تدور فى هذا الفلك بتركيزها على البعد التركيبى فى دراسة النص الأدبى أو تجاوزه بإدخال الجوانب الخارج لسانية، فيستعرضان تصورات سبتزر وريفاتير وكريستيفا وبارت، ثم يقدمان خطاطة للتواصل والنص منطلقين من وظائف جاكبسون الست، وبعد مناقشتهما لإشكالية المرجع الذى يريان أنه يستدعى محددين أساسيين: الأول نصى وذو طبيعة لسانية، والثانى مقامى وله طبيعة خارج لسانية، وبرأيهما أن هذا التصور لا يقدم رؤية متكاملة للنص الأدبى من خلال بُعديه اللسانى والخارج لسانى. إن المرجع النصى يرتبط باعتباره السياق - بالتناص/ التفاعل النصى كنسيج لعلاقات عملية الكتابة والقراءة.

أما المرجع المقامى فيبدو فى العلاقات القائمة بين الإنسان والواقع من خلال اللغة. ومن خلاله يتجلى الطابع الدينامى للنص(٢٣٤).

ولعل سنة (١٩٧٦م) حبلى بالمساهمات فى مجال التناصية، إذ يكتب جوناثان كللر مقالة بعنوان "التضمين والتناصية" يلاحظ فيها الإلتقاء ليس فقط مع منطق أوكسفورد، ولكن مع هارولد بلوم أيضاً(٢٣٥). فالأخير يكتب فى (١٩٧٦م) كتابه الشهير: الشعر والكبت□Poetry and Reperessionوهو متابعة لكتابه الأكثر شهرة: قلق التأثر The Anxiety of Influence (1973 وإذا كان كللر

يكتب من منطلق سيميائى نفسى وبنيوى نفسى، فإن هارولد بلوم يكتب من منطلق نفسى يفسر فيه التناصيّة، فيحيل دراساته ومقارباته إلى ميدانين: الأول: يخص الغرب (وموروثه معرفى وسكانى حضارى) ، والثانى: فرويدى يبنى على المواجهة الأوديبية بين الابن الحى والأب الغائب أو القتيل، والنفوس هى سوح المعارك. فالشعراء الأقوياء يؤثرون فى غيرهم والفعل بين هؤلاء والأقوياء التالين لهم دينامى؛ بمعنى أن اللاحقين يتبارون مع ظل الكبار الأوائل؛ ساعين للبرهنة على غياب الدين لهؤلاء الآباء؛ فيعيدون إنتاج المعانى وتكوينها بأشكال مختلفة مليئين بالوسواس جراّء ما يمكن أن يُقال عنهم من تبعية؛ لا سيما عندما ينبعث هذا الاتهام من داخلهم، فيتعاظم قلقًا وتوتراً(٢٣٦).

ربما بدا بلوم أكثر تصريحًا فى "الشعر والكبت" فثمة وعى بالعلاقة بين الأحفاد والآباء، وثمة انحراف وتحريف يقول: "إن أى شاعر وحتى هومر لو عرفنا بسابقيه،هو فى موقف الآتين بعد.. فنُّه بالضرورة لاحق. ولهذا فهو فى أحسن الأحوال يسعى للانتقاء من بين آثار لغة الشعر عبر الكبح. أى يكتب بعض هذه بينما يُبقى على أخرى"(٢٣٧). فلا عبقرية خارج الموروث. ولعلّه هنا يكرر مقولة إليوت فى الموروث والعبقرية، ويتابع قائلاً: وحتى الشاعر الأقوى ينبغى أن يتخذ مكانه وموقفه داخل اللغة الأدبية، أما إذا وقف خارجها فإنه لن يقدر عندئذ على كتابة الشعر، لأن الشعر يحيا دائمًا فى ظل الشعر"(٢٣٨).

فالشاعر القوى "هو الذى لا يحتمل أن تتوسط الكلمات بينه وبين

الكلمة، كما لا يحتمل أن يحجز السابقون عنه آلهة الشعر"(٢٣٩).

وإلى جانب الحمولات النفسية لمصطلح التفاعل النصى فقد حمل هذا المصطلح معنى سيسيولوجياً مع دراسات بول زمتور التى ربطت المصطلح بالإشارات الداخلية لحضور التاريخ. فالجدلية التذكارية التى تنتج النص، وهو يحمل أثر نصوص متتابعة، هو ما نسميه تناصيّة، ولكنّ مشكلة النماذج المثالية الكبرى الجناس والخطابات والحجج والأفكار العامة أنها تأتى لتخصص وتؤرخ وتكيّف ما كان غائماً فى الفرضية البسيطة للنص كتلاق لنصوص أخرى. وزمتور فى عمله المنصب على القرون الوسطى ربط التناصيّة بالمتصورات التى أنتجها فى عمله (التبعية، التشخيص، الإشارة - التصريح - التغيّر - التضعيف) وقعّد أيضًا للممارسة المحاكاة الساخرة والتوريات والتهكم التى يهتم بها لقراءة النصوص القروسطية(٢٤٠). وكم هو واضح أثر باختين هنا.

يبدو أن عدد مجلة الشعرية(٢٤١) الخاص بالتفاعل النصى، والذى صدر بإشراف لوران جينى حمل مساهمات غزيرة، فقد اقترحت الدكتورة مينينو فى كتابها: تلقين مناهج تحليل الخطاب (١٩٧٦م) نوعًا من اختزال المفهوم الذى سيجد نفسه تحت تأثير التبسيط التربوى، موجهًا فى اتجاه هيمنة المكون العلائقى على حساب المكوِّن التحويلى، إذ صار المفهوم قريبًا من الحقل التقليدى "لنقد المصادر"، وغدا من الممكن أن تلحق به بالتدريج قطاعات أخرى كتلك التى تدرس المعارضة والمحاكاة الساخرة، مما جعله يشيع اضطرابًا فى حقل الأدب المقارن. ولكى لا يكتنفه الغموض توجب الانتباه إلى

الجانب التحويلى حتى لا يفقد المفهوم خصوصيته. قد تكون مقالة لوران جينى فى مجلة الشعرية (بويطيقا) من أهم ما كتب عن التفاعل النصى، فتحت عنوان "استراتجية الشكل" عالج لوران جينى قضايا التفاعل النصى من منظور البويطيقا. ينطلق جينى من أن العمل الأدبى خارج التفاعل النصى يصبح ببساطة غير قابل للإدراك، لأننا لا ندرك المعنى أو البنية فى عمل ما إلاّ فى علاقته بأنماط عليا، هى بدورها مجرد متوالية طويلة من النصوص. وجينى يأتى "التفاعل النصى" محمّلاً بأفكار من سبقه ومن عاصره، أى يأتيه وهو على اطلاع تام بتاريخية هذا المفهوم، فيقف على تجارب كريستيفا وآريفى وبلوم ومكلوهان عالم الاجتماع الأمريكى الذى ربط التفاعل النصى بتطور وسائل الإعلام الجماهيرية فى كل حقبة، وينتقد أعمالهم فالمقولة المكلوهانية (أثر الذكريات المعرفية المستثارة من قبل وسائل الإعلام الجديدة على ولادة أنواع جديدة) تظل بدورها بحاجة إلى المزيد من التشخيص، هو ولا شك مهمة منظر الشعرية والناقد الأدبى. كما يقول جينى[٢٤٢]:

وسنعرض لذلك بالتفصيل عند مناقشتنا لآليات التفاعل النصى.

ويتجه جينى فى دراسته: استراتيجية الشكل إلى نقد كريستيفا، فهو يرى أن مفهوم النص لديها يكتسب معنى بالغ السعة؛ حتى ليصبح فضفاضاً، فلا يسعفنا فى دراسة التفاعل النصى بمعناه الحصرى، كحوار صريح وشرعى أو إغارة مخفية، وباطلة بين النصوص، فهى تدرس مثلاً عمل الصور والاستعارات فى عمل فرويد وتدعوه بالتصويرية، فتكشف ما يمارسه من لعب على الكلمات

لاستيضاح أى مفهوم، مازجًا بذلك أنساقًا مختلفة للعلامات المتأتية من المجالين النفسانى والاجتماعى. وهذا كله يتجاوز فى نظر جينى أيضًا مهمة ناقد الشعرية الذى يرث على هذه الشاكلة مفهومًا "مبذولاً" ينبغى العمل على إحالته مليئًا بالمعنى بأكبر قدر ممكن.

وكذلك يعمل جينى على حرف المفهوم عن "نقد المصادر" الذى يُشاع ارتباط "التفاعل النصى" به فالدراسة التناصية، لا تُعنى بتحديد "مراكمة مبهمة وغامضة للتأثيرات، بل تُسمى عمل التحويل والهضم (التشرب) لنصوص عديدة الذى يقوم بها نص ممركز يحتفظ بقيادة المعنى Leadership أو ريادته لذلك يحصّل المفهوم شيئًا من التطور والتحديد على يديه فيقول: إن التفاعل النصى: (عمل تحويل وتشرّب استيعاب وتمثل) لعدة نصوص يقوم به نص مركزى يحتفظ بمركز الصدارة فى المعنى"(٢٤٣)، معنى خاص به، يضمن للكاتب أبوة نص بفعل ما يمارسه على النصوص الأخرى من تعديلات وتحولات بدونها ما من تفاعل نصى، ويترجم كاظم جهاد Intertext إلى ما بين نص أو متناص وهو ما يطلقه جينى على التعريف السابق.

إن دراسة التفاعل النصى تتعدى وفق رأى جينى جوهر الصدى أو التصادى وجود بنيات معينة وموضوعات تتردد فى الكتابات ، فلا يمكن القبض على بنية عمل أدبى إلا من خلال علاقته بالبُنى الأصلية السلفية؛ يبقى أن نحدد معنى هذه العلاقة ودرجاتها ونوعيتها أو طبيعتها. وهنا يلجأ جينى إلى ربط التفاعل النصى بـ "وظيفة الثقافة" وذاكرة كل عصر واهتمامات الكُتَّاب الشكلية فيعتبر التفاعل النصى

متجلياً فى ثلاثة مظاهر هى:

١ـ التحقيق (الإنجاز) .

٢ـ التحويل.

٣ـ الخرق.

وهذه المظاهر من شأنها أن تفيد فى التوصل إلى معنى العمل الأدبى وبنيته. على أن الأمر عنده يتعلق فى المقام الأول بإدراك دينامية هذا العمل وانتمائه إلى ديمومة متجددة (مجددة) ومتحولة (محولة) ، تجعله يمتلك ما هو "مشترك" مع غيره من الأعمال الأدبية الأخرى التى سبقته إلى الظهور، فيسعى إلى مطلب "نفى" لها ليحقق صورته ومقروئيته، دون أن يتخلص من الصدى "الرجع" المتروك فيه أو يتملص مع ذلك من حساسية مع السياق الثقافى الذى يتحكم بدوره فى إنتاج النصوص وفهرسة الأجناس الأدبية، أو الأشكال بصفة عامة. "فمن الوهم الاعتقاد ببكورية للأثر، أو ببنية عذراء للنص الأدبى".

مع بلوغ التفاعل النصى شأواً بعيداً فى التطبيق، نشأت الحاجة إلى صياغة معاييره فى نظرية صارمة، تساعد فى تثبيت حدوده وموقعته على مسرح الشكل، حيث لا يُساء استخدامه، ومن أجل ذلك رصد جينى علاقات النص الشرعية منها وغير الشرعية وضبط آلياته. من التقليد إلى المحاكاة الساخرة فالاقتباس، فالمونتاج، فالانتحال. ولكن يظل الإشكالى فى نظر الناقد هو "تحديد درجة الإفصاح عن التفاعل النصى فى هذا النص أو ذاك. فالأمر لا ينطوى على سهولة إذا كنا نريد تحديد ما إذا كانت واقعة تناصية

فى نص ما نابعة من استخدام التفاعل النصى، أم أنها تشكل مادة العمل نفسه"(٢٤٤)، أى - وبتعبير آخر - إذا كان الكاتب العامل بـ (التفاعل النصى) يتكىء على ما يتناصه هو، أو كان يقدم بنية لغوية إضافية يضيف لغة للغة الأخرى فعلية.

والأمر على درجة عالية من الحساسية. إذ قد يفسر موقف الحقبة من المعاد قوله، وقدرتها على القبض عليه وهضمه أو تشربه، وهنا يؤدى التفاعل النصى دوراً جللاً، فعلى سبيل المثال يذكر جينى ويقترب من باختين هنا "أن المحاكاة مثلما كانت ممارسة فى عصر النهضة الأوربى؛ كانت تمكّن من إقامة قراءة مزدوجة للنصوص، ومن فك رموز علاقتها التناصية مع الموديل أو الأنموذج القديم نفسه. فيغتنى القديم بقراءة جديدة على ضوء كتابة المبدع ونظرته الساخرة المسلطة عليه، ويثرى الجديد نفسه بأبعاد القديم التى يكسبها هذا المبدع حركية جديدة ما كانت فيه قبل(٢٤٥). "وقد تتعقد الظاهرة حتى يؤسس النصان المشتغل بالتفاعل النصى، والمتعرضُ له عبر عمل منجز مصرَّح به، بدءاً بالعنوان نفسه أو مخفى أشبه ما يكون بكاتدرائية أدبية معقدة، وحده القارئ من يحل عقدها، فيعطى ما لقيصر لقيصر وما لله لله. فالنص ممركز بؤرى تتشظى فيه وتلتمع تعددية من النصوص السابقة ضمن الإمكان الدائم فى إرجاعها إلى أصولها، والإمكان الدائم أيضاً فى الالتفات إلى التحويل الحاصل من دون أية سهولة فى الكتابة.

فالنص الجديد أو اللاحق ليس وحده من يحقق ثراء؛ بل إنه ليجبر النص القديم على التنازل بعض الشىء، والأمر يحتاج إلى

كامل الجهر، لكى نعلن على الملأ تبدّل أحوال النص القديم من دلالة ملأى أو رئيسية إلى دلالة ناقصة؛ إذ لم يعد النص القديم يعمل لحسابه الخاص، بل إنه ينتقل إلى مقام مادة خادم، ففى عملية إعادة البناء الدائمة وبالاعتماد على المواد نفسها تكون غايات قديمة مدعوة دائماً للاضطلاع بدور وسائل تتحول المداليل فيها إلى دوال وهكذا دواليك.

ولا نعرف أمام هذه الظاهرة - يقول جينى - إن كان الأمر كناية عن رد فعل تشنجى "بالمعنى الخلاق للمفردة، تتلخص فيه ثقافة حقبة من ثقل الآثار السابقة التى صار ضاغطاً عليها، فتعمل على تجاوزه بتناصه وتحويله.. أو إذا كان الأمر يلخّص ببساطة، "ظاهرة دائمة وتقدماً جدلياً للأشكال، يتأسس فيه كل عمل بالقياس إلى الأعمال السابقة"(٢٤٦)، لكن الأمر يتعدى فى نظره النزوة العابرة، وميل شخص أو آخر أو حاجته إلى التفاعل النصى. فسواء من ناحية الكاتب أو المتلقى هناك ثمة معايير تاريخية وشكلانية، بل إن حالة ردة الفعل التى يقوم بها الكاتب على سابقيه تقترب من أن تكون نفسية، وهنا يلخص جينى آراء هارولد بلوم فى كتابه «قلق التأثر» ، بيد أنه يتجاوزه ليقدم جواباً شافياً ومقنعاً نسبياً عندما يرى أن الأمر لا يتعلق بـ "أزمة ثقافية" وإنما هو قلق التأثير الذى يخلق الوازع والذوق، ويخلق معها رغبة المبدع فى الميل إلى تغيير النماذج" وفق صور شتى، يسعى من خلالها إلى إقصاء "شبح الأب" عبر ما يمارسه على النص السابق الذى يمثل "عقدة أوديبية" تدفعه إما إلى السير على منوال النص الأول أو إلى التمرد عليه، وإحداث قطعية

يستدعيها نموه نفسه، وحاجة حقبته لمثل هذه القطيعة أو أنه يبتكر نصه كعمل مواز للقديم، بحيث يبدو النص السابق لا كنقطة انطلاق للعمل التالي، بل كما لو كان هو نتيجة هذا العمل وثمرته.

فالتفاعل النصى هنا ظاهرة نقدية وليس مجرد إضافة ملتبسة وغامضة من التأثيرات، ولعل جينى كان الأسبق إلى بلورة ظاهرة التفاعل النصى، فعمل على وصفها وتنميطها وتجزئتها وذكر درجات التحويل التى يمر بها النص المشتغل بالتفاعل، فمن المظاهر التى ذكرناها تحدث عن تفاعل نصى كلى وعن تفاعل نصى جزئى، وتحدث عن درجات التحويل الذى يتقلب من حالة تذكر إلى تلميح إلى افتراض فاستلهام.. وعن تفاعل نصى واسع وعن تفاعل نصى ضيق.

ولعله سابق جيرار جينيت فى عمله هذا بسنوات تزيد على الخمس. والنص عند جينى مهما كان نصًا مركزيًا يحيل إلى نص تخومى والعلاقة تتحدد على النحو الآتى بين:

(١) نص أدبى ونص أدبى آخر.

(٢) نص أدبى واحد وعدة نصوص دفعة واحدة.

(٣) أعمال أدبية وأعمال غير أدبية.

(٤) عدة أعمال أدبية بعينها وفى حد ذاتها ونص أدبى سابق بمفرده إما تعاقبياً عبر تاريخى أو عبر أدبى) أو تزامنياً[٢٤٧] .

ويضعنا هذا الرسم للعلاقة فى صلب قضية التفاعل النصى كفعالية ثقافية وإبداعية، ذات أبعاد ومستويات تمس سيرورة الكتابة الأدبية، مع أخذنا بعين الاعتبار التفاعل النصى كدينامية واشتغال

محايثين لفعل الكتابة والإبداع على السواء، فإلى جانب أن التفاعل النصى ممارسة (تجربة) كتابية هو ديمومة أيضاً، ويتحكم فى إنتاج قوالب جاهزة (كليشات) تصبح بدورها قابلة للخرق والانتهاك والمخالفة والمغايرة والانزياح. وإنتاج نصوص أدبية مضاعفة تتولّد عنها قوالب أخرى بحثًا عن شروط اكتمال واستعادة ممكنة لصورة سالبة كان (النص/النواة الأصل – المثال – الجامع) يشخصها، ويصير بذلك إمكانًا للتوسيع والتعديل والإضافة دون حرفية مطلقة.

الحقيقة إن لمقالة جينى هذه الفضل فى إثارة العديد من القضايا التى تعتبر إشكالية ومشوشة لمفهوم التفاعل النصى، فمنذ البداية اعتبر جينى التفاعل النصى مزية للنص هذه المزية تسمح بإيضاح تلك الأشكال التى أهلتها الممارسة الأدبية والتى تُسمى: السرقة – الهجاء – الفصل – الإلصاق.. إلخ، وأبقى على السؤال مشروعًا "هل التفاعل النصى معالجة أدبية فقط أم أنه يملك اتساعًا فى حقله إلى ما هو خارج أدبى؟ "أى هل يمكن أن تأخذ الخطابات الاجتماعية مثلاً وهل يمكن أن نتصور نظرية للأدب فى تفاعليته مع خارجه اللاأدبى؟. لقد اعتبر جينى هذا الأمر إحدى مراهنات قضية التفاعل النصى؛ فتساءل عن مدى الاتساع الذى يجب أن نمنحه للحقل التناصى نفسه. هل سنحجز أنفسنا وراء سياج البحث الأدبى أم أننا سنتجاوز الأدبى ونأخذ بعين الاعتبار كل الخطابات الاجتماعية؟ (وهذا ما طمحت إليه كريستفيا، وما عمل به باختين فعلاً) ، هل سنطرح فرضية التنقل العام للايديولوجيات والاستراتيجيات الخطابية غير الأدبية؟

لقد بين جينى أن الأمر يتعلق بتوسع مفهوم النص، فالتفاعل النصى متنوع وفق ذلك تنوعًا مدهشًا من باحث إلى آخر، فكما بيّنا فى بداية البحث قد يعنى مفهوم النص النص القانونى، وقد يدل على الشىء المطبوع عند بعضهم، وقد يمتد إلى الجسد الهستيرى وإلى الوسائل الاقتصادية عند الثالث، ربما أفرزت السنون الماضية محاولات "جمالية وسيميائية جادة، ضمت الأدبى إلى العلمى الذى يشكل بالنتيجة الخطاب الاجتماعى ومن هذه المحاولات محاولة فريق بوردو Bordeaux مع روبير اسكاربى Escarpit . R فالفضل يرجع إلى المقاربة التناصية فى كسر حاجز الإنتاج الأدبى القانونى. حيث ظهر النص كشبكة واسعة من التبادل بين الصيغ والخطابات المتنوعة"(٢٤٨). كذلك يبرز جينى إشكالية تحديد درجة التفاعل النصى فيبحث ويعمق فى "تراتبية التفاعل النصى"، إذ يصعب تعيين درجة الكمون والظهور وللنصوص فى النص اللاحق. فالتفاعل النصى مترتب عن استعمال هذا النص أو ذاك، كما هو مترتب عن استعمال السنن. فهو إنجاز فعلى لاشتغال السنن (أى لوجود المادة) ذاتها فيه.

ومن القضايا التى طرحها جينى كإشكالية؛ علاقة التفاعل النصى بـ "تاريخ الثقافة"، هذه العلاقة التى تقود بدورها إلى قضايا أساسية تترتب عنها وتغنيها من قبيل علاقة التفاعل النصى بالانحياز الثقافى أو التشدد "فى تمجيد الماضى الثقافى" على شاكلة "وزاع للذكرى" ويمكن أن نمثل لذلك بأعمال كل من: سعيد يقطين فى كتابه المعنون بـ "الرواية والتراث السردى" ومحمد مفتاح فى كتابيه "تحليل

الخطاب الشعرى استراتيجية التناص" و"دينامية النص".

وعبدالله إبراهيم فى: المتخيل السردى. وعلى عشرى زايد فى كتابه: استدعاء الشخصيات التراثية، وجابر قميحة فى: التراث الإنسانى فى شعر أمل دنقل، وحديثًا قدم حسن محمد حماد: تداخل النصوص فى الرواية العربية، وأحمد مجاهد: أشكال التناص الشعرى – دراسة فى توظيف الشخصيات التراثية. وحسن العلى أطروحة: توظيف التراث فى مسرح ونوس.

كما شكل التراث فصولاً من دراسات أكاديمية وغير أكاديمية غزيرة سنأتى على بعضها خلال البحث. وعلى شاكلة السلفية بمعنى التمسك بالقوالب الجاهزة فى اللغة والتعبير الفنى للشعر وغير الشعر ثانياً. ويمكن أن نمثل لذلك بكتابى سعيد علوش عنف المتخيل الروائى فى أعمال إميل حبيبى، وهرمونتيك النثر الفنى.

ويمكن أن تكون التناصية بهذا المعنى مفتاحاً لدراسات طائلة تفسر *الحركة المنوالية* فى نسج *الشعر العربى*. وبقاء *العمود الشعرى* صلبًا لأكثر من خمسة عشر قرناً.

وتقديس مستنسخات معينة كآى الذكر الحكيم، وتقديس مضامين الشعر العربى.

ووجود بنيات بعينها فى شعر شعراء ينتمون إلى اتجاه أو إلى مدرسة معينة أو حقبة واحدة.

وكذلك يقدم التفاعل النصى الجواب الشافى لبقاء الشعر ظاهرة ثابتة فى الثقافة العربية. ناهيك عن الخوض فى المسائل الفنية.

فى العدد المذكور نفسه من مجلة الشعرية طرح ديلنباخ(٢٤٩)

تطويراً آخر، وعالج جانباً لم يُلتفت إليه بعمق وهو النص الذاتى Autotext مما جعله يتحدث عن متناص، وينطلق من التمييز بين التفاعل النصى الخارجى والتفاعل النصى الداخلى أو بين التفاعل النصى العام والتفاعل النصى المقيد.

فى التفاعل النصى العام نجد أنفسنا أمام علاقة نص الكاتب أو الشاعر بنصوص غيره من الكُتَّاب أو الشعراء.

وفى التفاعل النصى المقيد نجد أنفسنا أمام علاقة نصوص الكاتب بعضها ببعض.

وفى النوع الثانى يقصر دراسته على ما يسميه بالتناص الذاتى كـ "إرصاد" وليس الإرصاد إلا الاستشهاد المضمونى أو التلخيص داخل النص ، مادام يشتغل كنص ذاتى من خلال تدخله كعنصر "ميتادلالى" أو "ميتاحكى" داخل الحكى، ويرى أن الإرصاد بنية مهمة فى (البويطيقا الشعرية) بسبب علاقته الوثقى بالتفاعل النصى وبنظرية الأنواع الأدبية.

إنه جزء من المتعاليات النصية كما يراها جينيت مؤخراً فى كتابه (مدخل لجامع النص) أو بعد ذلك فى كتابه (طروس) .

إن هذه المجلة تحمل قفزة نوعية بالمفهوم وتحرف مجال اشتغاله من الإبداع إلى النقد، فتقول بوجود تفاعل نصى نقدى (تناصية نقدية) وهذا ما تتقدم به الناقدة ليلى بيرونى مويزيس Layla Per-rone-Moises(٢٥٠) فتعرض فى مقالتها الهامة إمكانية قيام تفاعل نصى فى النقد.

تذكر هذه الناقدة ما كتبه الناقد الكبير باختين فى دراسته

المشهورة عن ديستويفسكى (ولننبه هنا أن النقاد جميعهم على معرفة بتاريخية المصطلح، وعلى أيديهم أخذ اتساعية مجال اشتغاله أو تخصصه) ، فإذا كان باختين يجد فى الحوارية أو البوليفونية "ضربًا من أنموذج فنى جديد للعالم، خضعت فيه لحظات أساسية عديدة من الشكل الفنى القديم إلى تحول جذرى".

هذا التوجه إلى الحوارية وتعدد المعانى ومجموعية النص، ألقى بظلاله وبنتائجه على النقد أيضاً. فما إن تشظت وحدة النص وتجانسية الخطاب حتى وجد النقد نفسه ملزمًا بالتفكير عميقًا بنفسه وبالخطابات الأخرى وبالنص الأدبى. ولعل سؤال الدراسة الذى تنطلق منه الناقدة ليلى هو:. "هل يمكن أن يقوم تفاعل نصى نقدى بين الناقد والكتاب أو بين الناقد والنقاد الآخرين؟ أى هل ينخرط القول بوجود تفاعل نصى إبداعى يشدُّ كل مبدع إلى كتابات الآخرين الإبداعية وغير الإبداعية على وجود تناصية نقدية؟".

إن التناصية النقدية تتجاوز الممارسة المعهودة للاستشهاد، وتتخطاها إلى إجراءات لا يطالها النقد التقليدى. إجراءات تعمل هى الأخرى "بالتشرب والتحويل" اللذين ترى فيهما كريستيفا ومن بعدها جينى جوهر التفاعل النصى.

يواجه الناقد فى سعيه إلى التفاعل النصى مشكلة "الحدود"، حدود نصه ونصوص الآخرين من جهة، وحدود النص الإبداعى والنص النقدى من جهة ثانية. فلئن كان المبدع يتمتع بإزاء نص الآخر بحرية كبيرة يعيد خلقه كما يشاء، بل إنه بقدر ما يعيد خلقه يبتعد عن المنزلة الثانية الاختزالية والخضوعية؛ منزلة المقلد والمكرر

أو المنتحل بينما تبقى هذه المنزلة (المقام الثانى) محفوظة للناقد، لا يتجاوزها وفق النظرة الموروثة الموجهة إلى الناقد. فالناقد مطالب على عكس المبدع بإشهار ممارساته وبتحديد استشهاداته ومقتبساته. فعلاقة الناقد بالمبدع موشومة بالتبعية والخضوع للثانى، وحتى لو كانت الاستشهادات مبتسرة فإن خطاب الناقد يتضمن اعترافًا بملكية المبدع للنص وما عليه إلا أنْ يوسع حدود الملكية بتوسيعه لحدود النص، أى بفرده على مساحة الخطاب النقدى الموجه إليه. وبقيت الحدود قائمة إلى أيامنا بين الخطاب الإبداعى والخطاب النقدى، فكلاهما يحيلان إلى نمطين من الكتابة مختلفين(٢٥١)، الأمر الذى جعل عدداً من النقاد يسعى لزحزحة هذه الحدود، بل إزالة الحواجز بين الأنواع، لا بين الشعر والسرد وحدهما، بل كذلك بين التعليق النقدى والإنشاء الأدبى، ويقف جاك دريدا ورولان بارت وموريس بلانشو وميشيل بوتور فى مقدمة من سعى إلى ذلك من الغربيين، وهناك محاولة إيهاب حسن (ذكرها حمودة فى المرايا المحدبة) وبرأينا أن كتابات محمد لطفى اليوسفى ومصطفى الكيلانى(٢٥٢) ترتقى إلى مصاف الكتابات النقدية الإبداعية، أى التى تنضوى تحت ما يُسمى التناصية النقدية وتشتغل عليها. فالنقاد يسعون جاهدين إلى تفجير الكتابة النقدية، أى إزالة الحدود بينها وبين الكتابة الإبداعية نهائياً، فتصبح كل النصوص "كتابة" لا تتجنس وليس لها هوية بل إن العنونة الإجناسية (معمارية النص) أمر يضايق ما وراء الغلاف، والناقدة تنقل لنا عن نية هؤلاء النقاد الذين تدرسهم كأنموذج للكتابة الحرة، فبلانشو يعبّر عن ضجره من

الحدود والأنواع يقول: "لا يعود كتاب، أي كتاب، إلى نوع، بل يعود كل كتاب إلى الأدب وحده"(٢٥٣)، وبارت يقول "إن الكتابة، في جميع الأزمنة هي البحث عن تكشف اللغة الكبرى، هذه التي هي شكل جميع اللغات الأخرى"(٢٥٤). يستدرك بوتور: "يكشف النقد والإبداع عن كونهما وجهين لنشاط واحد، وإن المقابلة بينهما كنوعين تتلاشى لصالح تنظيم أشكال جديدة"(٢٥٥).

يشدد بارت عبر استراتيجية تقود إلى إعادة معالجة معاني الآخرين، بحيث لا تعود تمت لمقالهم الأصلي بصلة. إن بارت يشدد على ضرورة العمل بإجراءات من التقطيع والبعثرة وإعادة الصياغة والتضعيف والاستنطاق بحيث تصبح العناصر المستعارة "متعذرة على التمييز" أو جديدة.

إن نظرتنا إلى مسألة الحدود هي التي تحدد إمكان قيام تفاعل نصي نقدي، فإن كانت النظرة التقليدية مهيمنة أي ترى الأدب لغة مستقلة بذاتها، والنقد لغة في/على اللغة Metalanguage فإنه لم يدرك بعد تماماً أن ما يقوم به الناقد، ليس تعليقاً فقط، بل إنه يؤسس مثله مثل المبدع لغته وخطابه في العالم. وتصبح (الكتابة الإبداعية) حوار ذات مع العالم، وتصبح (الكتابة النقدية) بذلك حوار تاريخين وكتابتين، حواراً يسمح به التفاعل النصي على تجاوز حالة التجاور والمحايثة إلى الممارسة الفاعلة الحقة، التي تنوّب نص الآخر وتحوله كحجر الفلاسفة إلى ذهب، مبتعداً عن المحاكاة الساذجة والانتحال الهدام. والحقيقة إن درجة تحويل خطاب أو نص الغير هي من يحدد خصب العملية أو جدبها أي هي من يحدد التناصية

والتناصية بدورها تعين الكتابة وتحدد نوعها وفق هذه الدرجة.

وتأخذ الناقدة ليلى بيرونى مويزيس عن كريستيفا فى تحديدها وتطويرها لمفهوم الحوارية الباختينى، فتضيف إلى محورى كريستيفا محورين آخرين فى حالة النقد وتصبح العلاقة كالتالى:

- حوارية تحدد علاقة الكاتب ومتلقيه مع بعضهما بعضًا وعلاقتهما مع النصوص الأخرى وتتوزع على المحاور التالية:

(١) محور أفقى: تنعقد فيه العلاقة بين الكاتب ومتلقيه.

(٢) محور عمودى: يخوض فيه النص حواراً مع نصوص الآخرين أو نصوص أخرى للكاتب نفسه.

(٣) محور أفقى يخوض فيه الناقد حواراً مع قارئه هو القارئ المحتمل.

(٤) محور عمودى فيه ينشأ حوار النص النقدى مع نصوص نقدية أخرى يلتقى هو معها أو يفترق عنها.

وهذه المحاور تسمح بقيام تقاطعات عرضانية عديدة نذكر منها:

- حوار الناقد مع الكاتب الذى يدرسه هو.
- حوار الناقد مع القارئ الفعلى (هذا الذى أقام من قبل قراءته)
- حوار الناقد مع القارئ الممكن أو القادم للكاتب القارئ (بوصفه عنصراً بنيانياً فى العبارة الإبداعية) .
- حوار النص النقدى مع النصوص النقدية الأخرى.
- حوار النص النقدى مع نصوص إبداعية أخرى يرى الناقد أنها تتقاطع مع خطاب الكاتب بطريقة أو بأخرى.

سنمثل لذلك فنقول: أدرس نص الشاعر نزار قبانى الشعرى فأنا

علنًا أو ضمنًا أتحاور أولاً: مع نصه نفسه، وثانيًا: مع النصوص الأخرى، التى تتلامس ونصه إيجابيًا تطوير هذا الشاعر أو ذاك (نضرب له مثلاً نصوص محمود درويش الشعرية فى طور معين من مسيرته الشعرية ولتكن الستينيات) ، أو سلبيًا قصور هذا الشاعر أو ذاك عنه مثلاً فى طور معيّن من مسيرته الشعرية، داخل حقبته مثلاً أدونيس، وثالثًا مع النقد العربى القديم فهم الجرجانى أو الحاتمى للشعر مثلاً والجديد القراءات المتوفرة للنص القبّانى مثلاً: قراءة محيى الدين صبحى، وجليل كمال الدين، وخريستو نجم ورابعًا: مع النقد الغربى مثلاً فهم هيدغر للشعر، أو تينيانوف.. إلخ وخامساً: مع القارئ القبانى الفعلى أو المحتمل، وما يتعرض له الأمر أحيانًا من إساءة قراءة أو إساءة فهم للحقبة أو للشاعر.. إلخ، ومع قارئى(الناقد) الممكن سادساً: وتظل حوارات أخرى عديدة ممكنة.

غير أن الناقدة غير متفائلة فهذه التقاطعات برأيها لا تشجّع على التفاعل النصى فى النقد، كما يتوهم المرء لأول وهلة، بل هى تدعم الحدود بين الخطابات وتقلل من إمكان الذوبان بالآخر أو تحويله، هكذا تكون حواريّة التفاعل النصى الإبداعى "ابتلاعاً" مشتركاً، تذويبًا وإعادة خلق، وحوارية التناصيّة النقدية تجاوراً وازدواجًا وفى أفضل الأحوال تراكباً. فالنقد لا يبلغ بمعناه الإبداعى إلا نقداً يتقدّم هو نفسه باعتباره: كتابة "نقداً" لا يعود فى هذه الحالة تعليقًا إيضاحيًا لما قد يكونه خطاب الكاتب، بل هو مرافقة له تزيده غموضاً وعتمة، العتمة الجوهرية التى تصنع قوة النص نفسه: بهذا المعنى، وبحسب لعب على الكلمات تقوم به الناقدة يكون الناقد - كما عرفناه

- حتى الآن "تابعاً" والناقد الجديد مُتابعًا يدفعه طموح قوى إلى إكمال العمل الأدبى والوجود إلى جانبه بكامل الشرعية، والعمل الأدبى ناقص ومفتوح دائماً. هذه الحقيقة قائمة منذ أن كان ثمة أدب وكان نقد. وحدهما وعيها والاضطلاع بها يعودان إلى فترات قريبة، فالنص المغلق المنجز المنتهى والمكتفى بذاته يوتوبيا كما ذكرنا أو عمل متحجر، منته فى عرف التاريخ وفى عرف القراء٢٥٦ . أما العمل الحيّ فهو حى لكونه ثريًا بالوعود، وحافلاً بثغرات مضيئة يمكن دائمًا التسلل إليه أو منه، وإضافة بعد جديد لا ينتبه إليه الكاتب المدفوع للكتابة عادة بوعيه وبلا وعيه، بُعد أو معنى ممكن يقدر الناقد أو القارئ (وهو، على شاكلته الخاصة ناقد) أن يضيفه، أو معنى قائم يستكنهه، ويُظهره إلى النور ويتممه. هذا الانفتاح للنص هو ما يصنع ما يدعوه بارت بـ"العملاء المقروء" القابل للقراءة، ووحده العمل المقروء يظلّ فى رأيه قابلاً للكتابة وإعادة الكتابة، ولا يعتقد بارت بأننا نكتب "حول" عمل، وإنما "انطلاقاً" منه دوماً. وهذا خلافًا لبوتور الذى ينطلق من هذا الاعتقاد لكنه يعتبر النقد إكمالاً وتمديداً للعمل الأدبى. ويطالب بـ"نقد دقيق يحترم النص"، فى حين يطالب بارت بـ"نقد يعيد كتابته" مع كلّ ما يفترض هذا من "خيانة" و"رغبة بالاستحواذ" وإعادة الخلق أو الصنع، وبوتور يتُمّم ذلك أن بارت - كما تكشف عنه نصوصه - ينطلق من تصورّ علاقة لولبية لا متناهية بين النصوص، يشكّل كل من النص ونقده فيها نقطتين صغيرتين فى لولب أو حلقة. على حين ينطلق بوتور من تصور معمارى أو أثرى يرى فى الأدب نوعًا من كاتدرائية عالية، عملاً كلياً،

يأتى النقد لا ليضيف إليه قطعة جديدة شيئًا جديداً فحسب، بل كذلك انسجامًا إضافياً، هو، كما ترى الناقدة، حلم بتمام التاريخ، أى المشروع الهيغلى المعروف. أمّا تصوّر بارت فيندرج فى تصور الكتابة باعتبارها تيهاً[٢٥٧] انتثارًا دريديًا أو انتشاراً Dissemination، تتحاور فيه الأعمال وينطلق كل منها من يتمه الخاص، وهذا ما يدعوه لقلب العلاقة النقدية. يقول هارتمان فى بحث بعنوان العبور: التعليق النقدى أدباً، ١٩٧٦) "يمكن للتعليق النقدى أن يعبر الخط ويصبح له طلباته الملحة. إنه لون لا يمكن التنبؤ به وغير ثابت، لا يمكن إخضاعه مسبقًا لوظيفة الإحالة Referential أو التعليق... لكن قوة المنظور النقدى يجب أن تصل إلى درجة لا يكون فيها المقال النقدى مكملاً لشيء آخر...

يجب أن يكون انقلاب ما ممكناً، تتحول معه هذه الكتابة "الثانوية" إلى "أولية"[٢٥٨] . وفى كتابه المشهور (S/Z 1970م) يؤكد بارت ضرورة عبور لغة النقد وانتقالها من موقع اللغة الثانية إلى موقع اللغة الأولى (لغة الأدب) ويعوّل بارت على القراءة فى تحمل هذه المسؤولية فالقراءة: هى: "التحقير، إلغاء سلطة تخويف لغة ما على لغة أخرى، إذابة أى لغة شارحة بمجرد تأسيسها"[٢٥٩]. ويذكر حمودة أن الطموح عند بارت فى رفع منزلة اللغة النقدية إلى مصافى اللغة الأولى كان مبكراً منذ عناصر السيميولوجيا (Elements of Semiology gy 1967) .

تذكر الناقدة أن العمل النقدى رغم استقلاله يظل مع بوتور غير تام السيّادة أمام العمل الأدبى الذى يطالب من هو أمامه بـ"الدقة

والاحترام" بكلمات صريحة.

أما بلانشو فينطلق من اعتبار النص الأدبى نصًا مفتوحاً، فالشاعر هو هذا الذى يضحّى بنفسه ليدع السؤال مفتوحًا "فالنقد عمل إنعاش للنص الأدبى. وتسمى الناقدة أنواعًا للعلاقات التى تتم بين النقد والنص (العلاقات التناصيّة) : فهى "تواصلية" عند بوتور، و"تجاوزية" لدى بارت، وسعيًا إلى الالتحاق بالأصل لدى بلانشو. وتتم هذه العلاقات التناصية عبر حوارية بالمعنى الباختينى فهى "بنائية" لدى بوتور و"انتثارية" لدى بارت، و"تكرارية" أو حشوية" لدى بلانشو أى حشوية كلام لا يقدر إلا أن "يكرر" نفسه مدفوعًا إلى الصمت الذى ينزع إليه بكل قواه ولا يقدر عليه . وبلانشو يحافظ على علاقة العبارات بأصحابها، يقرّبها بمجرد اختياره لها وإدراجه إياها فى نسيج هو نسيجه، يقربها من "مركز لاهب لكلام قوى" فاتحًا بذلك إمكانية "تفاعل نصى" فى خطاب يكون نقداً من دون أن يكون محاكاة، وبوتور على شاكلته يمارس الاختطاف إيمانًا منه بالعمل الجماعى، والوجود المشترك، يتمم فيه النصّ نصوصًا أخرى، يقول: "إن الفرد هو بالأصل لحظة فى هذا النسيج الثقافى، فالعمل جماعى أبداً.

لنا الآن أن نذكر مثالاً تطبيقيًا للميتانص أو التناصية النقدية عمل بارت على قصة سارا/ زين لبلزاك وهى قصة فى عشرين صفحة كتب بارت عنها سبعة أضعافها، يأخذ بارت عبارات أو مقاطع من قصة بلزاك "سارازين" يكتب كل قطعة بحرف مميّز ثم يروح يُنميها فى خطابه النقدى، ينشئ عليها وينوّع. وبعدما يقطّع

القصة على هذا النحو و"يلتهمها" فى خطابه، يقدمها لنا فى نصها الكامل فى نهاية الكتابة. فيكون النص الأدبى قد تحوّل إلى ما يُشبه "الملحق" بالنص النقدى الذى شكّل واحداً من مآلاته الممكنة، مآل كان نص بلزاك يسعى إليه ويتحرك فى اتجاهه، منذ البداية، ويعيش فى غيابه نوعًا من اليُتم فالمابين نص - التفاعل النصى "لا يتمتع بقانون آخر سوى لا نهائية استعاداته ...) ، حيث يصبح الخطاب النقدى توشجاً يوجه إلى اللانهائية وليس تكديس خطابات. الحقيقة إن النقاد جميعهم يمارسون ما يُسمى الميتانقد أو التناصيّة النقدية وما يمكن الاستفادة منه هنا هو: العودة إلى الموروث وقراءته قراءة تناصية، الموروث النقدى مثلاً يمكن أن ندرس فيه:

- كيفية الممارسة النقدية وآلياتها أى ندرس تجلى النص الممارس عليه عملاً نقديًا وحضوره، أى كيف ورد فى النص النقدى، آلية التضمين أو الاستشهاد أو التذكر أو الشرح أو التفسير أو التأويل. وهكذا نكون قد توجهنا بعمل عكسى يتجه من النقد إلى الإبداع.

- النصوص العربية التراثية التى استعملت برأينا الميتانقد واشتغلت على جانب عظيم منه كأن ندرس النصوص التفسيرية التى اشتغلت على النص القرآنى فكتبت الصفحات الطوال فى شرح آية أو سورة (كالتى اشتغلت على الفاتحة) والنصوص التى اشتغلت على التقعيد النحوى (كألفيه ابن مالك) ، فالانتباه إلى الهوامش والحواشى والتذييل أمر فى غاية الأهمية فى توجيه القراءة النصية وجهة تناصية، تعين فى فك شفرات النص على الدلالة الكلية له. إذا ليس من قبيل الحلية أو الزينة وضع المتن فى إطار مستطيلى

والكتابة فوق الكتابة أو تحت الكتابة أو بين أو على جانبى المتن.

الحقيقة ليس بجديد ما يسمى على النص الإبداعى من عمليات ولكن الوعى بهذه الممارسة ووضعها فى إطار نظرى مفتاحى قرائى هو الجديد، ولعل النقد بحاجة شديدة إلى مثل هذه الممارسات وذلك فى طور التقدم المعلوماتى. فيمكن أن يقرأ النص كـ- Hypertexte نص لاحق يشتغل على Hypotexte كنص سابق، أى كنص متشعّب، وهذا ما فطن إليه جيرار جينيت فى "طروس" وهو ما سنأتى على التوسع فيه لاحقاً. إننا - كما يقول ليتش - نعيش عصر نقد النقد: "إذا كان النصف الأول أو الثلثان المبكران من القرن العشرين هو / هما عصر النقد، فإن الجزء التالى منه يبدو كعصر نقد النقد، فبدلاً من الدراسة النقدية للأعمال الأدبية، نشهد استكشاف وإنتاج "النصوص" النقدية باعتبارها إبداعات أدبية ولم يعد هناك وجود للتفرقة بين هذين النظامين للنص النقدى أو التحليل تحت مظلة التفاعل النصى"(٢٦٠).

نتعرض لمقالة فى نفس العدد من مجلة: الشعرية أيضًا لأندريه توبيا(٢٦١) Andre Topia، وهى دراسة طغى عليها الجانب التطبيقى، فالناقد اشتغل بمفهوم التفاعل النصى على نص جيمس جويس. وكسابقيه يؤكد الناقد على أن الطريقة التى بها تتقاطع النصوص فى نص بذاته، والطريقة التى يعمل بها النص الأخير على إنعاش سابقاته ضمن مجهود فعّال للمؤلف "الجديد" هى التى منحت مثل هذه الأهمية المتعاظمة فى أدب القرن لنصوص مشاهير مثل "الأرض الخراب" لأليوت و"كانتوس" لعزراباوند، و"يوليسيس" لجيمس

جويس. ويذكر الناقد قولاً عن عمل فلوبير: إنه عمل يتأسس فى فضاء المعرفة بدءاً: يقوم فى علاقة جوهرية مع الكتب... ينتمى إلى أدب لا يوجد إلاّ بفضل ما هو (مكتوب من قبل...) إن فلوبير هو، بالنسبة إلى المكتبة، كمثل مانيه بالنسبة إلى المتحف..) ينبنى عملهما حيثما يقوم الأرشيف"(٢٦٢).

ينتقد أ. توبيا التقليد والتضمين كأنموذجين أوليين وساذجين للتفاعل النصى رغم إثرائهما للنص، وذلك لأنهما يعانيان من سلبية وتراتبية. فالمقلِّد تابع بالقياس إلى أنموذجه الذى يصبح أنموذجاً بالمعنى الملىء للكلمة.

إن التضمين والاقتباس لا يسمحان بالتفاعل بين النصين أو بالانصهار، والتفاعل النصى يقتضى إلغاء التراتبية بين النصوص، أو تجاورها المحض غير الانصهارى، فمع التفاعل النصى يتطلب الأمر ما فعله فلوبير؛ إذ هو أوّل من ألغى المعقفات التى تشير إلى التضمين الحرفى، وصار ينسب لسواه أقوالاً يصوغها بأسلوبه الخاص ضمن ما يُدعى بالنقل أو الاستشهاد غير المباشر. وهذا مما يسمح له بتحقيق القدر الأكبر من الاستقلالية.

ولعلّ هذا العمل يذكرنا بما كان يفعله أبو عثمان الجاحظ، فأكثر كتبه منسوبة إلى غيره؛ وأكثر الأقوال التى لا يستطيع قولها يقولها على ألسنة أخرى، الأمر الذى يستدعى العودة إلى التراث وقراءته قراءة تناصية، تعيد الحق للجاحظ فى تبعية بعض الكتب، والأمر ليس عسيراً. وقد يكون عبدالفتاح كليطو قد بدأ الطريق إلى مثل هذه المسألة فى كتابه (الكتابة والتناسخ) ؛ الذى بيّن من خلالها بعض

تناصيات(٢٦٣) الجاحظ وما زال الموروث يتحمل قراءات من هذا النوع.

إن الكاتب الشاعر يظل غيوراً على شكله أبداً، لا يتنازل عنه لصالح الآخرين ولا يقع مسلوبًا أمام أشكالهم وإيقاعاتهم. لذلك نجده دائمًا يُذوِّب عباراتهم في شكل عباراته؛ ويأخذ بها لصالحه عبر تعديلاته الخاصة وإضافاته. ويقرب توبيا التفاعل النصي من مفهوم الكتابة الدريدي باعتبارها نوعًا من النسخ التضعيفي، فالمنتحل ما لم يمارس التفاعل النصي يبقى عاجزاً عن إبعادنا عن النص. وربما يتسبّب في إفساده. بيد أن التفاعل النصي يفتح ثغرة في التكامل المزعوم للعمل الأصلي وفي وحدته وتماسكه، ويفتح فيه سلسلة غير متناهية من النسخ غير المتطابقة.

إن الأهمية معقودة للزيادة التي يحدثها النص الأخير على سابقه ولعل "التبعثر" أو الانتشار (وفق مصطلح دريدا) أو "الانزياح" (وفق جان كوهين) الذي يقحمه على "الأصل" وهذا يدل على أن الأصل موسوم بالنقص دائمًا وأنه أبداً يستدعي عمل "الزيادة" وبرأي الناقد أن المهم معرفة مدى التدخل الفعلي والفعّال للكاتب العامل بالتفاعل النّصي. حيث "تنتج منظومة نصيّة جديدة مختلفة نوعيًا عن مجرد إضافة وحدتين إحداهما إلى الأخرى. ليست المسألة مسألة حساب بل كيمياء. وهنا تبرز إشكالية "التلقيم" كما طورها الفيلسوف جاك دريدا. إذ ينبغي أن ينبت من اجتماع الفسيلة المقتطعة من مكان ووضعها في مكان آخر أو تربة أخرى نبات جديد، يدين بوجوده للاثنين، ويتجاوزهما معاً، وهذا يذكرنا بطفل بارت في: موت المؤلف

فلا غرابة فى تشابه مقولات ما بعد البنيوية.

وهذه التحولات من الخطورة بمكان، حيث يتحدث الناقد عن "نقلة من المتن الانسكلوبيدى متن دوائر المعارف التقليدية، الذى يراكم الأمثلة إلى متن عضوى نُسجت فيه علاقات مع مجموع الانطلاق ومجموع الوصول فى آن معاً. إن المقطع المضمّن يظلّ يحتفظ بعلاقاته مع فضائه الأصلى، لكنه لا يكون مستدخلاً فى وسط جديد بلا تعديلات يتعرض لها هو والفضاء الجديد تعديلات ليست بالهينة(٢٦٤).

وقد يتناسى العامل بالانتحال أمرين أساسيين:

(١) احتفاظ العنصر التناصى بعلاقته الشرعية بكلا الوسطين الأصلى والنقلى) .

(٢) عرض كلا الفضاءين إلى آثار ونتائج هى نتائج عملية التفاعل النصى بالذات.

وتبرز فى الأوان نفسه مشكلتان:

(١) مشكلة أبوة وبنوة أولاً: إذ ينبغى معرفة من هو الأبُ لهذا النص أو ذاك؟ وما هو حجم ابتكار الأول وما إضافة الثانى؟

(٢) وجوب التحقق من تجانس السياق. أى لا يكون النص المستعار شبيهاً بلصقة ناشزة فى الجسم المستعير.

فبعض النصوص متشظية بطريقة عجيبة تشكل مجموع بوتقات خطابات العلاقة بينها متوترة يوجد تناقض بيِّن بين البوتقات والمصاهر، التى لا تبدو أبداً إلا على هيئة متشظية أو مضعفة من جهة، وبين النسيج المتعدد الأشكال للنص المتواصل طباعيًا الذى

يشكل لها المحل الهندسى الوعاء، ربما فى الأمر تكافؤ أو بالعكس تعارض. ولكن هذا يقودنا إلى تحديد مستويين يعمل النص ضمنهما هنا:

(١) مستوى أفقى: تتجاور فيه الخطابات والمعارف المختلفة المصادر، وقد وحد بينها سطح فسيفسائى أو نسيج محكم الصناعة باذخ.

(٢) مستوى عمودى: يجد فيه النص دعامته وشكله الأول فى عامل سابق له، يشكل تحقيقه الحالى المتفارق فى اللغة.

إن العمل التناصى لا يبرز إلا فى المستوى العمودى. فإرجاع الوحدات إلى أصولها اليسيرة التحديد أو الصعبة هو فى نظر الناقد تهميش للعمل التناصى الفعلى، فالمستوى العمودى يوجه القراءة باتباع كل من العمودية التذكيرات، التلميحات، القبسات الكاملة أو الجزئية، الدقيقة أو المحورة، الحرفية أو المختطفة. وإعادة إنعاش المعنى، فالأفقية مكملة للعمودية وعبر عمل المونتاج واللصق والمجاورة نتمكن من اجتياز كامل الفعل التناصى، يقول توبيا: "إن الكلمة تدخل هنا فى علاقة توترية مع المجموع الذى تستمد منه أصلها من النصوص القائمة أو البوتقة البلاغية، وفى الأوان ذاته مع المجموع الذى تجد نفسها مستدخلة فيه من دون أن تكون مندمجة به حقًا فى هذه العلاقة المزدوجة يقوم التفاعل النصى[٢٦٥].

تحمل مساهمة (ب. ماليندلان) إضافة لمفهوم التفاعل النصى من خلال بحثه الساعى لضبط المصطلحات، فالتفاعل النصى هو الفضاء الذى تحدث فيه التبادلات التى تتكون منها (التناصية) . وهكذا تكون

السنوات العشر ما بين عامى (١٩٦٦- ١٩٧٦) قد شهدت طواف المصطلح فى حقول معرفية كثيرة: منها ما استجاب للمصطلح استجابة حقيقية، ومنها ما استجاب له على سبيل الدرجة (الموضة) ، ومنها ما وقف منها موقفًا عدائيًا واضحًا فاستبعد التسمية واستخدم مصطلحات قريبة المعنى منها مثل (التقصى - الهجرة - التحول - القبولية) المتمثلة فى أبحاث جان بيير فاىJean Pierre Faye فى: نقد الاقتصاد السردى[٢٦٦] وكذلك بارت فى: * S/Z

فى عام (١٩٧٧م) يظهر المصطلح عند المحللين النفسيين كما يظهر عند هانس روبرت ياوس صاحب نظرية التلقى فى مقالة مهمة عن القروسطيين[٢٦٧].

قبل هذا التاريخ (١٩٧٨-١٩٧٩م) وبعده، حدد للمفهوم بعد آخر وميدان اشتغال جديد، كمفهوم سوسيولوجى فى أبحاث بيير زيما[٢٦٨] وكتبه إذ يشكل عام (١٩٧٩م) عامًا آخر فى طريق الاعتراف والاستقرار للمفهوم فقد شهد هذا العام إجماع واجتماع فى ندوة عالمية فى جامعة كولومبيا وتحت إشراف ورئاسة ميشيل ريفاتير، وضمنت أعمالها مجلة الأدب Litteraire العدد (١٩٨١/٤١م) .

لعل ريفاتير كان الأغزر فى هذه السنة من حيث الإنتاج والتوجه نحو التناصية، فقد عرف المفهوم مرحلة نضجه على يديه، ففى كتابه إنتاج النص (١٩٧٩م) المسبوق بكتاب: سيموطيقا الشعر (١٩٧٨م) وعبر مقاله الارتباط التناصى أو التضافر التناصى فى مجلة شعرية (١٩٧٩م) ومقاله أثر التفاعل النصى فى مجلة فكر (١٩٧٩م) يعرف

التفاعل النصى بقوله: "هو إدراك القارئ للعلاقات الموجودة بين عمل وأعمال أخرى سبقته أو جاءت تالية عليه"(٢٦٩) وهنا يوجه ريفاتير الجهد الأكبر فى إدراك الفعل التناصى إلى كفاءة القارئ هذه الكفاءة شاملة أى:

(١) لغوية تجعله يشعر "بلا نحوية" الكلمة أو العبارة أو النص. التحريف النحوى واللفظى الذى يخرق أفق التوقع، وبعبارة أخرى اللا نحوية تنشأ من كون العبارة تتولد عن كلمة كان من المفروض أن يستبعدها، أى أن التسلسل اللفظى الشعرى فى القصيدة يتسم بالتناقض بين ما تفترضه الكلمة وبين ما تفرضه.

(٢) أدبية تؤدى دوراً كبيراً فى معرفة القارئ للمنظومات الوصفية وللثيمات الأدبية ولأساطير المجتمع وخاصة معرفته للنصوص الأخرى. وكلما كان هناك ثغرات وتكثيفات فى (النص كوصف ناقص أو تلميحات أو استشهادات) فالكفاءة الأدبية وفق ريفاتير" هى وحدها التى تمكن القارئ من الاستجابة كما ينبغى، بإتمام النص وإكماله وفقًا للنموذج المفترض-model Hypo Gram matic)(٢٧٠) .

فى المرحلة الأولى هذه يتم تجاوز المحاكاة بعد استيعابها، وفى المرحلة الثانية تصبح القراءة هى القراءة الاسترجاعية، حيث يحين الوقت لتفسير ثان أى لقراءة تأويلية Hermenutic حقيقية، فللقراءة التأويلية بعض الحظ فى إعادة تركيب ما لم يذكر "القول الضمنى".

أدى الاتجاه الذى اتبعه ريفاتير من حيث المبدأ على الأقل إلى المطابقة بجرأة بين التناصية والأدبية فوفق ما ذكرناه: التناصية هى

الآلية الخاصة للقراءة الأدبية، وهى وحدها، التى تحدث التدليل بينما القراءة الخطية لا تنتج سوى المعنى"(٢٧١) ولما كانت هذه القراءة تتم على ضوء تصور مرجعيات كثيرة للنص، فإن المعنى المفترض للنص لا يستوى إلا على ضوء اعتباره معنى فى النص ومعنى مرجعياً فى آن واحد، حتى تصدق المقولة: "إن القصيدة تقول لنا شيئًا وتعنى شيئًا آخر"(٢٧٢).

والنص المقروء يخفى نصًا آخر. يبحث ريفاتير فى العلامة عن إنتاج المعنى، وإنتاج الدلالة الكلية للنص، فالشعرية ترتبط بالنظرية العامة للعلامات، وتصبح الكلمة (العلامة) شعرية عندما تحيل إلى ملفوظ موجود مسبقاً، وذلك حينما تنوب الكلمة عن الكلمة "فتتغير العلامة معناها عبر أنماط دلالية لا مباشرة كالنقل (نقل المعنى) و displacement أو التحريف distortion أو الإبداع creation، الأمر الذى يسمح بالقول إن القارئ يقرأ بشكل دائرى، قراءة متجددة دائماً، سببها غموض العلاقات، ويسمى ريفاتير "المتناص"، Intertexte مجموع النصوص التى يمكن تقريبها من النص الموجود تحت أعيننا أو مجموع النصوص التى نجدها فى ذاكرتنا عند قراءة مقطع معين"(٢٧٣).

يفرق ريفاتير هنا بين المتناص والتناص ولا يقصر الضرورة على الوعى بالمتناص فقط، بل إن التناص له ضرورته وأهميته فى توجيه القراءة والتحكم فى التأويل.

إن أبحاث ريفاتير تتميز باستعمالها لمفهوم التناصية كجهاز سيميوطيقى، يركز اهتمامه على توضيح الظواهر التناصية

وتحديدها بشدة، يقدم من خلاله ريفاتير نمطًا جديدًا من القراءة يقصد من ورائه كشف لغز الأدبية ذاته عندما يحوز النص على تدليله الكلى. ولكن المفهوم يستعمل عنده كأداة أسلوبية وسيميوطيقية تابعة للفرضية التى صاغتها كريستيفا مع تحميلها بتجربة نصية غنية ومفعمة(٢٧٤).

فى العدد نفسه فى مجلة: الأدب يتحدث بول زمتور "مرة ثانية عن التناصية، وهذه المرة يتوسع فى الطرح فينظر إليه من خلال النماذج والمتغيرات أو من خلال ما يسميه "بالحركية" وذلك على اعتبار أن كل نص يمتلك جينالوجيا خاصة (علاقة نسب) ، ويقع فى مكان محدد نسبياً فى شبكة العلاقات النسبية، وفى صيرورة عملية التوليد. حدد زمتور فضاءات اشتغال المصطلح بثلاثة:

١ـ الفضاء الأول كمكان لتحويل الملفوظات الآتية من مكان آخر.

٢ـ الفضاء الثانى: فضاء الفهم (قراءة متعينة) الذى يتحرك بحسب شفرة جديدة، وهو نتاج اللقاء بين خطابين أو أكثر فى ملفوظ واحد.

٣ـ الفضاء الثالث: الفضاء الداخلى للنص، حيث يجلى النص مباشرة العلاقات التى تدخل أجزاؤه المكونة له(٢٧٥).

يعيد بيتر ديسبوفسكى علاقة التفاعل النصى بالنقد الأدبى، ويؤكد كون التفاعل النصى جاء بطرح جديد لقضية أبدية هى: استقلال النص وتبعيته. فالنقد القديم ركّز على تبعية النص لسياقه الأدبى ويظهر هذا فى حديثه عن الأصل والمنبع والتأثير والتطور.. لكن (التفاعل النصى) يأتى رد فعل ضد زعم استقلالية الأدب، إذ لا

يمارسها بالمعنى التقليدى.

فالنص له صلة بالنصوص السابقة عليه لكننا لا نسعى من خلاله إلى كشف النصوص الأصول.

وهنا التفاتة مبكرة أيضاً لعلاقة التناصية بالأدب المقارن وبالنقد القديم، بل إن الهدف من التفاعل النصى معرفة كيفية تحرك النصوص فى النص المحلل.

يؤكد ديسبوفسكى بعد إبرازه لأهمية النقد والنقد التناصى وللعلاقة المتبادلة بينهما، أن للنقد أهميته الخاصة باعتباره يتصل بالنص الذى هو الوقائع الخالصة المقدمة أمامنا، وأن على النقد التناصى أن لا ينسى هذه الحقيقة إذا ما كانت قراءته التأويلية للنص نفسه أو للنص فى سياقه التناصى لا تريد أن تتعارض مع النص المادى.

وفى دراسة كارل ويتى فى العدد نفسه من مجلة "الأدب" يقدم منظوراً آخر وهو علاقة الفيلولوجيا بالتفاعل النصى ويحدد هذه العلاقات بـ :

١ـ خارجية: وتتصل بالتاريخ والعصر والوسط.

٢ـ داخلية: تتعلق بالجوانب الشكلية فيه.

وفيما يعتبر كارل ويتى التفاعل النصى علاقة داخلية تخلص مارى روز لوغان إلى أن التفاعل النصى يقع بين مفترق الطرق بين البويطيقا والفيلولوجيا مع ما تحتويه كل منهما من مجالات تتصل بالتاريخ الأدبى ونظرية الأنواع والنقد الأدبى(٢٧٦).

لا يقتصر عام (١٩٧٩م) على مساهمة الندوة العالمية بل يشهد

صدور كتاب "أنطون كمبنيون" الذى شرع فى تأليفه فى حدود (١٩٧٥م) "اليد الثانية" أو "عمل الاستشهاد" (التضمين) . ولعلها تتميز باقتصارها على مظهر أو علاقة واحدة من العلاقات التناصية وتتوسع بها فى مجال التطبيق، فالاستشهاد وهو إعادة إنتاج القول (النص المستشهد به) المقتبس من النص الأصل (نص ١) بإدراجه فى نص الاستقبال (نص ٢) . إذا كان القول المستشهد به يبقى بمعناه الحصرى كما كان من دون أن يلحقه أى تغيير فى ذاته من وجهة نظر الدال، فإن النقل الذى يتعرض له يغيّر دليله وينتج قيمة جديدة، فيترتب على ذلك تأثير فى المجموع فى الوقت نفسه: دليل النص المستشهد به ونص الاستقبال حيث يندرج. يقترح كومبنيون بعد تقديمه لهذا الوصف للسياق الاستشهادى، التفكير فى السياق كنموذج الكتابة هى فى ذاتها إعادة الكتابة الأدبية الذى سيكون بنيوياً فى حالة صراع مع نفس الحاجة التحويلية التركيبية: "مهمة الكتابة منذ اللحظة التى يتعلق فيها الأمر بتحويل عناصر متفرقة وغير مترابطة إلى كل مترابط ومتماسك..

كل كتابة هى "كولاج" وتعليق، استشهاد وشرح: ملتقط فى طبيعته المهجنة إذ هو فى نفس الوقت قراءة وكتابة". فإن الاستشهاد يطرح هكذا كحالة تناصية ينكشف عبرها سياق عميق جداً، لا يعدو هو الآخر أن يكون أثراً بارزاً لها: عمل الكتابة التى تجرى فى هذه البنية المتحركة(٢٧٧).

"فالعبارة المضمنة لا معنى لها بحد ذاتها ... لا معنى لها خارج القوة التى تحركها تقبض عليها تستثمرها وتستدخلها"(٢٧٨).

نجد كومبنيون - كما هى الحال عند ريفاتير - يستخدم التفاعل النصى كمعطى أساسى لتأويل الظاهرة الأدبية، بيد أنه يحصر هذا التقويم التوسيعى فى دراسة الأشكال الأكثر وضوحًا للتناصية، أى الحضور الفعلى والحرفى لنص فى آخر. فى حين أن مفهوم التناصية يظل فى ذاته ثابتًا فى بعده المزدوج العلائقى والتحويلى، وإذا كانت الأدبية قد طرحت كأفق، فإنّ ذلك يرمى بشكل خاص إلى إيضاح نوع من التطابق فى السياق بين الاستشهاد والكتابة.

فى عام (١٩٨١م) كان ظهور كتاب تزفيتان تودوروف (ميخائيل باختين المبدأ الحوارى) خطوة حقيقية على طريق ردّ الاعتبار للتناصى الأول مؤسس نظرية الحوارية ميخائيل باختين. ولعل الظهور تسبب فى مراجعة جادة للمعطيات التى كانت حتى ذلك الوقت متمكنة.

اقترح تودوروف تفجير المصطلح إلى اثنين "الحوارية" بالمعنى الذى حدده باختين كحوار بين لغات أو مستويات للكلام مختلفة، و"التفاعل النصى" بالمعنى الحصرى للمفردة كتبادل بين نصوص مؤلفين عديدين.

ويقترح تودوروف تسمية إنتاج النص انطلاقًا من نص آخر "تعليقاً" كنوع من تسهيل الفهم، وعلى هذا يقوم "التعليق" على إقامة علاقة بين النص الخاضع للتحليل وبقية العناصر التى تشمل سياقه، ويذكر تودوروف سياقين: الأول أيديولوجى يتشكل من مجموعة خطابات تنتمى إلى عصر بعينه سواء فى ذلك أكان الخطاب فلسفيًا أم سياسيًا أم علميًا أم دينيًا أم جماليًا أم كان منتميًا للوقائع

الاجتماعية والاقتصادية. وهذا السياق برغم تزامنه فإنه يتميز بعدم التجانس، وبرغم معاصرته فإنه ليس أدبياً، ويمكن أن نطلق عليه لهذه الأسباب "السياق التاريخى" أما السياق الثانى فهو السياق الأدبى، حيث يقصد به المأثور الأدبى الذى يتوازى مع ذاكرة الكتاب والقراء حيث يتبلور فى "الأعراف الواعية" و"الأنماط السردية" بما فيها من خواص أسلوبية شائعة، وصور ثابتة فهو سياق تعاقبى ومتجانس فى الوقت نفسه[٢٧٩].

يبدو تودوروف مرتكزًا على أبحاثه الأولى عن الرمزى (١٩٦٨م) و(١٩٧٨م) فيوزع الحقل الرمزى على مجموعات: قول وعبارة تناصية، خارج التناصية Extratexteualite تناصية داخلية Inter-textualite سياقات: عامودية وأفقية.

وفى التناصية الخارجية والتناصية الداخلية[٢٨٠] يحدد تودوروف التناصية الخارجية عندما يستفيد العمل الأدبى من صيغ رمزية مكونة مسبقًا خارج نطاقه وفى التناصية الداخلية تكون التضمينات واضحة بينة منطلقة من داخل النص.

تأتى سنة (١٩٨٢م) لتضيف إلى المفهوم بلورة جديدة واشتغال آخر. بيد أنه – وبقدر اتساعه – يتضمن فى طرح علاقات نصية جديدة مدقعة فى التخصص فى عام (١٩٨٢م) عام الهوية أو الولادة الثانية للمصطلح، وتشعبه إلى مصطلحات أخرى تضبط جميع العلاقات المتاحة للنص، وتشمل آفاقًا مستقبلية، وتفتح الباب فى الوقت نفسه أمام تسميات أخرى لعلاقات جديدة.

يضع جيرار جينت كتابه: طروس Palimpsestes متحملاً عبء

التأسيس لـ "شعرية" النص. لم يكن جينت الأول فى هذا الطرح العلائقى بين التفاعل النصى والشعرية كما تبيّنا ذلك فى الصفحات الماضية.

فالشعرية جوهريًا نهج فى المعاينة، وطريقة فى رؤيا العالم، واختراق قشرته إلى لباب يكشف عن سر تعاليها.

شغلت الشعرية الدارسين فى العالم لقرون طويلة وعلى مساحات ثقافية شاسعة وهى ما تزال تشغلهم اليوم. وفى سياق كهذا يقوم فيه الباحثون فى لغات وثقافات مختلفة بالعمل فى لحظة واحدة على جوانب محددة من الشعر خاصة بعد أن وصل التركيز على النص الشعرى واللغة الشعرية درجة باهرة خلال العقود القليلة الماضية.

"كل تحديد للشعر، يطمح إلى امتلاك درجة عالية من الدقة والشمولية ينبغى أن يتم ضمن معطيات العلائقية أو مفهوم أنظمة العلاقات. فالنص "خصيصة علائقية" أى أنها تجسد فى النص شبكة من العلاقات التى تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية أن كلاً منها يمكن أن يقع فى سياق آخر دون أن يكون شعريًا، لكنه فى السياق الذى تنشأ فيه هذه العلاقات، وفى حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها، يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر على وجودها"(٢٨١).

ينطلق جينت من هذا البعد العلائقى للنص معتبراً فى البداية معمارية النص موضوع الشعرية. أى مجموع المقولات العامة أو المتعالية، وأنماط الخطابات، وأنواع التلفظات، والأجناس الأدبية.. التى نجدها فى كل نص على حدة. بيد أنه لا يتوانى فى العدول عن

الأرشينصية "المعمارية"، معتبراً من جديد "العبر نصية أو التعالى النصى" Transtextuality موضوع الشعرية. ويعرفه كتجاوز نصى للنص. ويشمل عنده "كل ما يجعل النص فى علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى"(٢٨٢).

والعبر نصية تظهر بدورها انفلاقات عميقة بين مختلف أشكال العلاقات التى يمكن لنص أن يقيمها مع نصوص أخرى. يقترح جينت التمييز بين خمسة أنواع من العلاقات الـ "عبر نصية" التى يرتبها فى نظام صاعد إلى حد ما، قائم على التجديد والشمولية فاتحًا- برأينا- الباب أمام مسميات جديدة لعلاقات أخرى.

(١) التناص: ويحصره جينت فى حالات حضور فعلى لنص فى آخر.

(٢) المناص أو البارانص (النصية الموازية) وهى العلاقة التى يقيمها النص مع محيطه النصى المباشر. ويتكون من إشارات تكميلية مثل العنوان، المدخل، التعليقات... الخ.

(٣) الميتانصية (العلاقة النقدية) العلاقة الواصفة علاقة التفسير والتعليق التى تربط نصاً بآخر يتحدث عنه دون الاستشهاد به.

(٤) الهيبر نصية (النصية المتفرعة) علاقة تجمع نص لاحق (متفرع أو متسع) مع نص سابق (أصل أو منحسر) .

(٥) النصية الجامعة (معمارية النص) وهى علاقة تسم العلاقة البكماء بين إشارة واحدة من النص الموازى وهى إشارة الانتماء التصنيفى لصنف عام مثل رواية، شعر... الخ) (٢٨٣).

شكل مصطلح التفاعل النصى عام (١٩٨٨م) قفزة أخرى على

يـدى آنـيك كـوزيك بـويـاغى[٢٨٤]. ولـكن هـذه المـرة بـاتجـاه الـبـحث الأكاديمى والأطروحات الجامعية خاصة، فقد تقدمت آنيك بأطروحة جامعية تحمل عنوان "الممارسة التناصية عند مارسيل بروست"، فى روايته "بحثا عن الزمن المفقود": مجالات الاقتباس" وضحت فيها إمكانية تنظيم مجال تعريف الاقتباس التناصى عن طريق تقاطع مفهومى: "الحرفى" و"الواضح" وفق ما يلى:

(١) الاستشهاد هو اقتباس حرفى وواضح.

(٢) الانتحال هو اقتباس حرفى غير واضح.

(٣) الإيحاء هو اقتباس غير حرفى وغير واضح.

تمكنت بوياغى من تفسير عدد من الظواهر النصية؛ التى ظلت إلى هذا الوقت خفية وملغزة. يذكر دوبيازى أنه وهو يكتب بحثه نظرية التناصية للموسوعة الجامعية (١٩٩٠م) كانت تعد أطروحة جامعية تدرس الكاتب الروائى الكبير "فلوبير" دراسة تناصية؛ تقوم على تحليل المخطوطات؛ وعلى مرحلة "ما قبل النص" أى مرحلة ما قبل تكون الأعمال تبحث فيها عن كيفية تكون الاقتباس عند إنجاب النص، عن الكيفية التى يتم بها تملك الاستشهاد والانتحال والاحالة والإيحاء وإدماجها فى فضاء النص الذى يخرج إلى النور هذا الفهم الجديد للنص قبل إنتاجه وبعده يفتح آفاقًا جديدة أمام المجال التوليدى للنصوص. ويبقى الباب مشرعًا أمام اتساع أو انحسار، تعدّد أو تفرّد مجالات اشتغال مصطلح التفاعل النصى.

تتابع نظرية التناصية تبلورها، مما يؤكد وجاهة الأساس الذى قامت عليه. ففى سنة (١٩٩٤م) يدخل الموسوعات العالمية مصطلح

آخر آت من حقل الإعلاميات ومن الحاسوبية بالذات ويدخل نظرية النص عبر توسع مجال اشتغال النص وانتقاله من شفاهي وكتابي إلى إلكتروني.

الأمر الذي يجعله يدخل على أساس وظيفته ووضعه الجديد حقل التناصية، وينضم تحت نظرية التفاعل النصي ليمثل نوعاً جديداً من العلاقات يتضح لنا من خلال تعريفه وتعريف المصطلحات التي تلحق به.

Hypertext هو المصطلح الذي نتحدث عنه. هيبر تكست تعريبه، وهيبر نص نقله إلى حقل التفاعل النصي على شاكلة ميتا نص وبارا نص، مما يؤكد الدلالة الكيميائية لمصطلح التفاعل النصي أو النص الفائق [٢٨٥]، كما ينقله لأول مرة إلى العربية نبيل علي في كتابه "العرب وعصر المعلومات" وهي ترجمة حرفية، وينقله حسام الخطيب إلى "النص المشعّب"[٢٨٦] وسعيد يقطين إلى "الترابط النصي"[٢٨٧].

ظهر Hypertext لأول مرة على يدي تد ولسون في عام (١٩٦٥م) في أمريكا[٢٨٨]، واقترحه اسمًا للعملية المطبقة على الحاسوب والتي تسمح بالتنقل بين المعلومات بحرية وسهولة، لاعتبار الـ Hypertext مكونًا من مصادر مختلفة ومتعددة المشارب. وهناك إمكانات للربط بينها. ووظّف المصطلح بعد ذلك في صناعة البرمجيات والموسوعات والنصوص الإلكترونية، وصار من المفهومات المفاتيح التي تستعمل بكثرة في الأدبيات الإعلامية المختلفة.

الـ Hypertext الترابط النصي هو "مجموعة من النصوص ومن روابط Liens تجمع بينهما، متيحة بذلك للمستعمل إمكانية الانتقال

من نص إلى آخر حسب حاجياته"[٢٨٩]، يلحق بهذا المصطلح مصطلح آخر يشكل تطويراً له هو Hypermedia تعدد الوسائط وفق ترجمة يقطين والنص الرافل وفق ترجمة حسام الخطيب، ويعنى دمج الرسوم والأصوات والفيديو، أو أى تشكيل آخر فى منظومة ترابطية بشكل رئيسى لخزن المعلومات واستدعائها"[٢٩٠].

وهنا تكون اختيارات التفاعل بين يدى مستعمل الحاسوب وتتركز هيكليًا حول السعى لتقديم وسط للعمل والتعلم مواز للتفكير الإنسانى، يسمح بتداعيات للموضوعات بشكل هرمى أو شجرى. وتدمج موسوعة إنكارتا الترابط النصى ضمن مفهوم "تعدد الوسائط". وترى أنه يستوعب تقنيتين هما: التعدد النصى وترابط الوسائط، ويغدو الترابط النصى وفق ذلك: "طريقة فى تقديم المعلومات؛ يترابط فيها النص والصور والأصوات والأفعال معًا فى شبكة من الترابطات مركبة وغير تعاقبية، مما يسمح لمستعمل النص (القارئ) أن يجول فى الموضوعات ذات العلاقة دون التقيد بالترتيب الذى بنيت عليه هذه الموضوعات. وهذه الوصلات تكون غالبا من تأسيس مؤلف وثيقة أو من تأسيس القارئ ا(لمستعمل) حسبما يمليه مقصد الوثيقة"[٢٩١]. وهكذا يتشكل نوع آخر من النصوص هو النص الإلكترونى يختلف عن النص الشفاهى/ الكتابى بخاصية التلفيظ "النقل من أنظمة علامات غير لغوية إلى نظام العلامات اللغوية لوحة – (لغة) ويتجاوزه إلى تعدد الوسائط ويختلف عنه بخاصية الخطية التسلسل والتنامى كما فى (النص المكتوب) ويختلف معه فى آلية التضمين، ففى النص الكتابى يبدو النص

المتفاعل معه وكأنه جزء من النص لا ينفك عنه، أما فى الترابط النصى فإنه يتيح التفاعل مع النصوص وكأنها شبه مستقلة؛ لأن كل نص يصبح قابلا لأن يتضمن غيره من النصوص التى يمكن التوجه إليها مباشرة والتعامل معها فى ذاتها. يمكن التنبيه إلى إننا نتحدث عن النص الإلكترونى المعتمد على تعدد الوسائط أما البسيط فهو لا يختلف كثيراً عن النص المطبوع(٢٩٢).

يضم حسام الخطيب المصطلحين: (المشعب والرافل) تحت مصطلح واحد يطلق عليه النص التكوينى، بينما يضمهما سعيد يقطين (الترابط النصى وتعدد الوسائط) تحت اسم واحد: الترابط النصى.

يمكن ان يشتغل النصان الـ Hyper text وHypermedia ضمن علاقة واحدة هى Hypertextuality، أسوة بعلاقات جيرار جنيت، وتنضم هذه العلاقة بدورها تحت المصطلح الكبير Intertextuality، وتشكل بدورها وعياً نقدياً يتطلب من الناس أن يراجعوا عاداتهم فى التقرب الكلامى أو الكتابى من العالم وحقائقه، ويقودهم إلى أن يكشفوا النقاب عن ذلك الجانب المخبوء فى الكلام والكتابة، والذى ظل يسيطر على التفكير الإنسانى ويوجهه بطريقة خفية على امتداد العصور الماضية، فتصبح ممارسة الكتابة أكثر من مجرد نقلة تقنية من نص مطبوع إلى نص غير سطرى؛ إذ من المنتظر أن ينتج عنها قراءة جديدة لنا وللعالم تغير الكثير من المفهومات، فتأتى خطوة تالية لعمل دريدا التفكيكى، ومرةً أخرى تخضع مسلمات النص، القارئ، المؤلف لكثير من التشكيك والتحول.

ويمكن أن نستفيد من العلاقة الأخيرة "الترابط النّصي" في قراءة التراث وقراءة النصوص المعاصرة، ولعلّ العرب قد كتبوا ما يشبه النص الإلكتروني اليوم، بيد أنه نص كتابي يمكن أن نقرأ ضمنه عدة نصوص مثل شرح الزبيدي المطوّل للقاموس المحيط: "تاج العروس في شرح القاموس" وهناك الشروح والتفاسير والتلخيصات العربية للكتب اليونانية مثل شروح كتب أرسطو... إلخ.

فالعرب كانوا يكتبون كتابًا ثم يعلّقون عليه داخله بما يشبه "الميتانقد" الحديث، ثم يضعون الهوامش ثم الحواشي ثم يكتبون حواشي على الحواشي. وأحيانًا يذيلون كتابًا كاملاً في حاشية (هوامش) كتاب آخر. لنضرب مثلاً كتاب تفسير الجلالين": فيه النص القرآني موضوعٌ في مستطيل، وعلى جانبي المستطيل يوجد شروح أو تفاسير الجلالين، ثم ألحق كتاب (أسباب النزول) في ذيل كتاب (فسير الجلالين) ، ناهيك عن الفهارس والحواشي والمقدمة والخاتمة.

وربما كانوا يغيرون لون الحبر أو نوع الخط أو شكله في أثناء الكتابة بما يشبه أحدث التقنيات وهي "الترصيع".

هناك برامج أعدت خصيصًا للأدب وللإنسانيات وهي برامج عالمية، والعرب في طور إعداد برامج حاسوبية من هذا القبيل(٢٩٣). وتعدّ تجربة القرآن الكريم، الحديث الشريف، وتفاسيرهما تجربة ناضجة، فنحن نقرأ النص وبإمكاننا أن نستخرج تفسير آية آية، وبإمكاننا أن نسمع صوت القارئ وقد نرى له صورة جانبية وهو يقرأ، وهكذا.

يمكن اليوم أن نسمع نصًا لنزار قبّاني ونرى صورته في مكتبة

الأسد، وهو ينشد شعره ونراه يسير بجانب بحيرة فى لندن، ونسمع قصيدته بصوت نجاة، ونرى فيلمًا سينمائيًا يتمحور حول القصيدة أو متضمنًا لها، وقد تتلاعب فى نصه، وقد نقرأه ضمن النص الشعرى العربى ونستخرج معانى بعض الكلمات من لسان العرب وهكذا..

هذا مجرد مثال طبعًا فلم تتمّ جميع الخطوات التى ذكرناها لنص نزار قبانى أو لنص سواه، ولكن يمكن إعدادها، وإعداد التراث كله ليتسنى للقارىء الجديد أن ينتج نصه بالطريقة التى يريد، مما يدل أن النص غير منته وأن قراءته غير منجزة.

وما التطور العلمى أو التقنى إلا إضافة جديدة لرؤيتنا، ولتثبيت نظرية التفاعل النصى، التى يبدو لى أنها بدأت بأسس سليمة، وستنهض وتستمر لما يتمتع به مصطلح التفاعل النصى من مرونة. ولعله عبر الترابط النصى والنص الإلكترونى يكون قد دخل عالم التكنولوجيا من أوسع الأبواب مما يتيح له التطور والاستمرار، ولعل البرمجيات الحديثة تمثل تطبيقًا فعليًا للمصطلح.

بقى أن نقول: إن التفاعل النصى Intertextuality استخدم فى جميع الدراسات العربية منقولاً عن دلالته الغربية.

(٢ ـ ٤ ـ ٢) المساهمات العربية:

إن أول ذكر للمصطلح عربيًا كان فى عام (١٩٧٩م) فى كتاب: ظاهرة الشعر المعاصر فى المغرب الصادر عن دار العودة ببيروت فى عام (١٩٧٩م) ص ٢٧٦، لمحمد بنيس الذى ترجمه إلى: النص الغائب.

وظهر عنده للمرة الثانية تحت مسمى (هجرة النصوص) فى كتابه: حداثة السؤال، الصادر عن المركز الثقافى العربى بيروت، الدار البيضاء، فى عام (١٩٨٥م) ثم ترجمه إلى (التداخل النصى) فى كتابه: الشعر العربى الحديث الشعر المعاصر دار توبقال ـ المغرب ـ ١٩٩٠م، الجزء الثالث ـ ص١٧٩ .

أما ظهوره الثانى فقد كان فى عام (١٩٨١م) فقد ورد فى كتاب: سوسيولوجيا الغزل العربى لطاهر لبيب، وترجمة الدكتور حافظ الجمالى.

ربما ينشأ النص العربى على ما تقول جوليا كريستيفا داخل الحركة المعقدة، من إثبات ونفى مواقتين لنص آخر. فكأن النصوص تتجاور وتتداخل وتتكامل أثناء عملية نموها. عن كريستيفا ١٩٦٨م.

وهذا الكتاب تم نشره بالفرنسية فى عام (١٩٧٢م) وترجمه الدكتور الجمالى وصدر فى عام (١٩٨١م) عن وزارة الثقافة بدمشق.

ثمّ شهد عام (١٩٨٣م) نقل المصطلح دون ترجمة محدّدة له. فقد نقلت أمينة رشيد المصطلح الفرنسى عن كتاب جيرار جينت طروس، (١٩٨٢م) عبر مقالتها: الأدب المقارن والدراسات المعاصرة لنظرية الأدب، مجلة: فصول فى النقد الأدبى م٣، ع٣، ١٩٨٣، ص٥٧) كالتالى:

"ربما يأتى الأدب المقارن بثمار مهمة باستعمال المناهج الجديدة لدراسة النصوص فى علاقتها ببعضها Intertextualite، ذلك أن الأدب تراثٌ إنسانى يتراكم وينتقل حسب الظروف الخاصة لنشأة الأعمال فى كل مجتمع".

وظهر المصطلح فى عام ١٩٨٥م كعلامة بارزة وعتبة ظاهرة فى

كتاب محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعرى ـ استراتيجية التناص الصادر عن المركز الثقافى العربى بيروت، الدار البيضاء. ط١، ١٩٨٥، ص١٢٢، وعنه انتشر المفهوم انتشاراً واسعاً.

واشتغل عليه الدكتور عبدالله محمد الغذامى كأحد مرتكزات كتابه المشهور: الخطيئة والتكفير، الذى صدر فى العام نفسه الذى صدر فيه كتاب مفتاح(١٩٨٥م)، وترجمه إلى (تداخل النصوص) .

ثم صدرت فى عام (١٩٨٦م) مقالة صبرى حافظ: التناص وإشاريات العمل الأدبى فى مجلة ألف (عيون المقالات) عدد ـ ١٩٨٦م ـ ص٧٧. وعنها نقل أكثر النقاد العرب. وتعتبر مقالة مارك أنجينو (التناص) التى نقلها إلى العربية أحمد المدينى من خلال ترجمته لكتاب تودوروف فى أصول الخطاب النقدى الجديد، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد ١٩٨٩م) ، مدخلاً واسعًا عرّف بالتناص من خلال نقل أنجينو المصطلح عبر تاريخية أغفلت الكثير من التجارب التى قمنا بتداركها وبالتوسّع فيما يجب التوسع به وما يعزّز البحث ويستوفى تاريخية المصطلح. مستفيدين من كل ما وصلنا حتى هذا التاريخ حول هذا المصطلح.

ثم انتشرت المقالات المنقولة عن اللغات الأخرى أو عن الكتب المترجمة. مما تسبب فى انتشار المفهوم انتشاراً لا يخلو من وعى أو إلمام بدلالته.

بيد أن بعض المحاولات الدرسية العربية حاولت تأصيل المصطلح لضمّه إلى النقد العربى القديم ولإضوائه تحت راية المصطلح الأكثر شهرة "السرقات"، ومنها محاولة لعبد الملك مرتاض، وأخرى لمحمد

عبدالمطلب، وثالثة لمحسن جاسم الموسوى:

الأولى: (نظرية النص) الموقف الأدبى - اتحاد الكتاب العرب - دمشق - ع٢٠١ كانون الثانى ١٩٨٨م - ص٥٦ .

الثانية: التناص ضمن كتاب قضايا الحداثة عند الجرجانى، الشركة المصرية - العالمية للنشر. لونجمان، ط١، ١٩٩٥م، ص١٣٦.

الثالثة: الترجيعات - علامات - النادى الثقافى بجدة ج٢٤، م٦ صفر ١٤١٨هـ - يونيه ١٩٩٧م - ص٤٥ .

ولا ننسى محاولة مفتاح وهى فاتحة الشهوة عند النقاد العرب فى مقاربتهم المفهوم الجديد لمصطلحات النقد القديم.

وكان آخر مساهمة عربية كتابنا هذا الذى نأمل أن يكون كافياً وافياً حتى عام كتابته (٢٠٠٠ - ٢٠٠١م) .

الفصل الثالث

٣- التفاعل النصّى ومصطلحات النقد الغربى والنقد العربى القديم

(١-٣) التفاعل النصى ومصطلحات الأدب المقارن:

يبدو أن المفاهيم مطالبة أيضاً بتفسير وجودها فى مناطق بسطت النفوذ والسيطرة عليها مفاهيم أخرى، سابقة عليها، أو معاصرة لها فى الزمان. فإحالة من "نص مركزى" (نص نزار قبانى مثلاً) إلى متفاعل نصى، ينتمى إلى منطقة أو مناطق تقع خارج الحدود الجغرافية القومية، أو خارج الحدود اللغوية لنزار قبانى (نص لوركا مثلاً) تجعل التفاعل النصى كمفهوم معرضاً للمساءلة من قبل مفاهيم استقرت لها السيادة على هذه المنطقة، فغدت المتصرفة الشرعية والوحيدة فيها والناظمة الفعلية لعلاقاتها الأدبية مع المناطق الأخرى. هذه المفاهيم انبثقت من حقل معرفى هو حقل الأدب المقارن، واكتسبت أسماءها واستقرت كمصطلحات جرى الاعتراف بها مستقلة أو مرادفة لمصطلح الأدب المقارن مثل (الأدب الشفوى،

التأثير والتأثر، الأدب العالمى، الأدب العام.. إلخ) ، وكلها طبعًا متضمنة معنى المقارنة مع أدب أو آداب قومية تقع خارج الحدود الجغرافية أو اللغوية لها.

الحقيقة إن السير وراء هذا المتفاعل "يوقعنا فى منطقة أشبه ما تكون منطقة "تنازع مصطلحات" أو "تنازع مناهج" فكل مصطلح فيها يحاول أن ينحى المصطلحات الأخرى ليفرض هيمنته على المنطقة ويتعامل مع هذه العلاقة وفق منهجه ووفق منطقه.

صراع المفهومات هذا، هو صراع المناهج المنبثقة عنها تلك المفهومات، وهو صراع النظريات التى تقف وراء هذه المناهج. هذا الصراع الذى تفرضه جملة أسباب أهمها الوجود فى منطقة متنازع عليها. فهو صراع تفرضه الجغرافية واللغة. ويمكن للمتصور لذلك أن يفترض تداخلاً وتعالقًا بين المصطلحات الموجودة فى هذه المنطقة أو يفترض تجافيًا وتنافرًا وتضاداً بينها.

فإذا افترض الفرضية الأولى كان هناك تداخلٌ بين الحقلين المعروفين المنبثقة عنهما المفهومات وصارت المفهومات كلها إلى "تشاكل" فى العمل وفى الدلالة أو إلى ترادف. الأمر الذى ينفى الحاجة لانبثاق مصطلح جديد مثل مصطلح "التفاعل النصى" طالما أن مصطلح الأدب المقارن يحل المشكلة. أما إذا افترض الفرضية الثانية فهذا الافتراض يقود إلى "اختلاف" والاختلاف يقود إلى وجود انبثاق مصطلح جديد، يحل محل حقل الأدب المقارن متذرعًا بانحسار الحقل الأخير وضيق رؤيته أى انحسار مهمته وانغلاقه على هدفه الذى نشأ من أجله، أو نظراً لعدم مرونته وتقبله للتغيير الذى

عمّ الحقول المعرفية كلها.

وبين الافتراضين نجد أنفسنا أمام تساؤلات عديدة، تنبثق جميعها من منطقة التنازع فمثلاً:

هل يتخلى المصطلح الوافد الجديد "التفاعل النصى" عن مهمته فى دراسة المتفاعل النصى لمصطلح آخر "كالأدب المقارن"؟ وذلك لما للأخير من وجود سابق عليه فى هذه المنطقة؟

أم أنه سيتخلى عنها لمصطلحات أخرى أقل تزمتًا من مصطلح الأدب المقارن؟ مصطلحات انبثقت عن حقله وجاءت مرادفة له مثل الأدب العام، الأدب العالمى؟

هل انبثق المصطلحان عن حقول متقاربة؟

هل قام الأدب المقارن "على مفاهيم مستقرة كـ الأدب القومى، التأثير والتأثر؟

لماذا انحسر الأدب المقارن؟ هل انحسر لانحسار العمل بالمنهج التاريخى؟ أم لأفول الفلسفة الوضعية؟ لماذا كان "الأدب المقارن" مفهومًا متذبذبًا ومتعدد المعانى والدلالات بتعدد المدارس التى انبثق عنها؟

هل كان التفاعل النصى مفهومًا مؤدلجاً؟

لماذا لم يستطع الأدب المقارن التخلى عن شوفينيته مما أفرز دراسات غير موضوعية افرزت مفاهيم غير بريئة من مثل الاستشراق؟

لماذا لم يصمد الأدب المقارن أمام التغير الاجتماعى وأمام التقدم التقنى؟

لماذا لم يخترق "الأدب المقارن" حضارات وثقافات الأمم كلها، فبقيت مناطق سواد أعظم لا تخضع لسيطرته؛ كالصين واليابان والهند، ودول أفريقية كثيرة، هل السبب حصانتها وانغلاقها أم شوفينيته؟

ما سبب انبثاق حقول معرفية جديدة للبحث النقدى كالتلقى والسيميائية ونظرية التناصية؟

تشكل هذه الأسئلة حافزاً آخر للإجابة عن احتمال تعالق أو تداخل أو تشابه أو اختلاف مفهوم التفاعل النصى مع غيره من مفاهيم الأدب المقارن، واخترنا سبيل التعريف بالمفاهيم كمفتاح للولوج إلى الحل ولنبدأ بتعريف العنوان/ اليافطة الذى تنضوى تحته المفاهيم الأخرى.

(١-١-٣) التفاعل النصى والأدب المقارن:

الأدب المقارن مصطلح مضطرب فى بنيته التركيبية يعجز التركيب الحالى عن إيضاح المقصود منه مما يسبب اضطراباً فى دلالته. إذ تتجمع للمتلقى دلالة أخرى جراء سماعه هذا المصطلح مفادها: أن هناك آداباً خاصة ينتجها أصحابها بقصد المقارنة مع آداب أخرى، فى بلاد أخرى، وبلغات أخرى، أنتجها أصحابها لذات الغرض. ولكى نتبين الدلالة الحقيقية منه، فلابد من تحسس مواقع الاضطراب هذه وقد تبدى لنا أنها متمركزة تماماً فى ترجمة المصطلح أى نقله عن اللغات الأصلية، كالفرنسية والإنكليزية. فهو فى الفرنسية: Litterature Comparee وفى الإنكليزية: Com-paretive Literature وهذا النقل جاء نقلاً حرفياً دون الوعى أو

الانتباه لمعنى كلمة "أدب" ودلالاتها فى الثقافتين الفرنسية والإنجليزية أبان نشوء المصطلح. فهى تعنى فيهما "دراسة الأدب" فيصبح المصطلح وفق تبين الدلالة الجديدة "الدراسة الأدبية المقارنة، أو الدراسة المقارنة للأدب"(٢٩٤).

(١-١-١-٣) المدرسة الفرنسية:

إن مصطلح الأدب المقارن مصطلح خلافى ضعيف الدلالة على المقصود منه لذلك اقترح بول فان تيغم Paul Van Tigem مصطلحات أخرى أقرب دلالة إلى موضوعه مثل: "تاريخ الأدب المقارن" و"التاريخ المقارن" و"تاريخ المقارنة"(٢٩٥)، ويصر أصحاب المدرسة الفرنسية، على إلحاق كلمة "تاريخ" وذلك لأن المصطلح نشأ متأثرًا بالنزعة التاريخية التى سادت القرن التاسع عشر. فهو عند غويار: "تاريخ العلائق الأدبية الدولية"(٢٩٦)، فيه يتمّ "دراسة العلاقة بين أدب قومى معين وأدب قومى أو مجموعة من الآداب القومية"(٢٩٧)، وما إصرارهم على تحديد عناصر المقارنة بأن تكون "أدباً" أولاً، و"قومياً" ثانيًا إلا تأثُّر بشيوع النزعة القومية وتورمها عند الأوروبيين آنذاك. وخاصة الفرنسيين منهم. فالمصطلح نشأ فرنسياً، وحقل الدراسات أيضًا انبثق على أيدى علماء المقارنة الفرنسية وشاع على هذا الأساس، إلى أن جاءت المدرسة الأمريكية وغيرت من بعض الأسس التى قام عليها هذا الحقل الدراسى، أما الهدف الذى نشدته المدرسة الفرنسية فهو "استقصاء ظواهر التأثير والتأثر بين الآداب القومية"(٢٩٨). وذلك "لإكمال كتابة تاريخ الآداب القومية"(٢٩٩)، وأما منهجية الأدب المقارنة فقد قامت على أسس

تجريبية بحتة وغير متسامحة أبداً فى طريقة الجمع أو الاستقصاء، وذلك لشيوع الفلسفة الوضعية وتتمثل هذه المنهجية فى جمع الوثائق والأدلة والوسائط وكل ما يبرهن بصورة ملموسة ويقينية على وجود علاقات تأثير وتأثر بين أدبين قوميين أو أكثر"(٣٠٠).

فالباحث يقف على الحدود اللغوية والقومية، ويراقب تبادلات الموضوعات والفكر والكتب والمشاعر"(٣٠١). ومن مجالات اهتمام الباحث فى الأدب المقارن أيضاً الأخذ بعين الاعتبار عناصر مهمة مثل "الزمان والمكان وثقافة الكاتب وسيرته واللغات التى يتقنها"(٣٠٢)، ويهتم بوجود صلة بين النصوص المقارنة من أجل الوصول إلى أصل الأفكار والمنابع، وتقصى المصادر، ويحتفل بقضايا مثل "الاستقبال والرحلات الخارجية والمواقف تجاه بلد ما فى أدب بلد آخر فى فترة معينة. لأن مثل هذه القضايا يمكن أن تقام على حلولها أدلة واقعية قطعية"(٣٠٣). وهكذا فالفرنسيون يركزون على العناصر الخارجية فى دراساتهم ويستبعدون النص (موضوع الدرس الأصلى) من ساحة البحث، لذلك احتل الأدب المكان الثانى وظل الفرنسيون ينظرون شزراً إلى الدراسات التى تكتفى بالكشف عن أوجه التقابل والتشابه فقط، فاستبعدوا بذلك النقد الأدبى وأبقوا على التاريخ.

أما ميادين الأدب المقارن، فأهمها الأجناس الأدبية الشعرية والنثرية، على اختلافها، ومراحل التاريخ الأدبى والاتجاهات السائدة فى مسارها، والمواقف الأدبية ومضامينها الفكرية والفلسفية، والنماذج الإنسانية، والصور الحضارية المتجسدة فى آثار الكتاب

والشعراء،ومصادر الاستلهام المؤثرة فى مضامين الأدب، وفى أساليبه التعبيرية وأشكاله الفنية على حدّ سواء"(٢٠٤). ولا بدّ للباحث المقارن من ثقافة عامة تساعده فى عمله العملاق هذا، وتمكنه من التعامل مع حركة التاريخ وتناقضاته المحيطة بالآثار المدروسة، وتتيح له ضبط انعكاساتها السلبية والإيجابية، فضلاً عن ثقافة خاصة بموضوعه، من حيث تمكنه من لغات النصوص والأغراض المطروحة، وتوفر له ما تقتضيه الدراسة من عدّة لابدّ منها لكلّ باحث.

(٢-١-١-٣) المدرسة الأمريكية:

أمّا نظرة المدرسة الأمريكية للأدب المقارن فقد كانت أكثر تسامحًا من المفهوم الفرنسى فى كثير من القضايا:

(١) لم يشترط المفهوم الأمريكى ثبوت التأثير والتأثر أساسًا لقيام الدراسة المقارنة، فقد تحولت تلك الدراسات على حدّ قول رينيه ويليك إلى "عملية مسك الدفاتر لنشاطات الاستيراد والتصدير التى تتم بين الآداب القومية"(٢٠٥). وبهذا يصبح الأدب المقارن حقل تجارة خارجية فيها المصدّر هو الأفضل والأقوى وهو الأصل والمنبع والمصدر بينما الطرف المستورد فهو تابع مقلد يفتقر إلى الأصالة.

(٢) نظر إلى الأدب (كبنية) أساس يجب الاهتمام بها من الناحية الجمالية والفنية، وبذلك يكون قد هدم الجدار الذى اصطنعته المدرسة الفرنسية بين النقد الأدبى والأدب المقارن.

(٣) ابتعد عن المركزية التى وسمت الدراسات الأوربية. وكان متسامحًا بشأن القومية. فعمل وهو يحدّد المفهوم على توسيع الحدود الجغرافية. وكذلك نقل المقارنة مع الأدب إلى حقول معرفية أخرى.

فقد جاء فى تعريف هنرى. هـ. ريماك للأدب المقارن أنه "دراسة الأدب خلف حدود بلد معين ودراسة العلاقات بين الآداب من جهة ومناطق أخرى من المعرفة والاعتقاد من جهة أخرى. وذلك من مثل الفنون: الرسم والنحت والعمارة والموسيقى والفلسفة والتاريخ والعلوم الاجتماعية السياسة والاقتصاد والاجتماع والعلوم والديانة، وغير ذلك. وباختصار هو مقارنة أدب معين مع أدب آخر أو آداب أخرى، ومقارنة الأدب بمناطق أخرى من التعبير الإنسانى"(٣٠٦).

قادنا التعريف بالأدب المقارن إلى تبين مفهومين من مفهوماته عبرت عنهما المدرستان الفرنسية والأمريكية، وطبعًا يبقى هناك مفهومات أخرى مثل (الأدب الشفوى والأدب العام والأدب العالمى) تنتظر التعريف بها وعرضها على مفهوم التفاعل النصى للكشف عن أوجه التشابه أو الاختلاف.

ولكن قبل المضى إلى ذلك. لا بد لنا من الوقوف عند المفهومين اللذين عرفنا بهما، تستوجب وقفتنا هذه بروز مصطلحات عن حقل الأدب المقارن سواء عن النظرية أم عن المنهج من مثل: الأدب القومى (التأثير والتأثر - المصادر المنابع - الأصول) وبروز مصطلحات تقارع مفهوم الأدب المقارن وتضارعه فى تلك المصطلحات مثل التوازى، التلقى، المثاقفة، نظرية المادية الجدلية، نظرة التشابه التيبولوجى.

(٢-١-٣) التفاعل النصّى والأدب القومى:

انطلق الأدب المقارن من نزعة قومية تسعى لإثبات الفضل انطلاقًا من مركزية العقل والثقافة وهى ما عرف بالمركزية الأوروبية وخاصة

الفرنسية. إلا أن هذه النزعة لاقت انتقاداً حاداً وخاصة من أصحاب المدرسة الأمريكية. ثم إن مفهوم الأدب القومي: مفهوم خلافي وإشكالي أيضاً. إذ ما المقصود بالأدب القومي؟ هل هو المكتوب بلغة واحدة؟ فينضوي الأدب الجزائري والأدب اللبناني والأدب السويسري، وأدب بعض البلاد الافريقية المكتوب بالفرنسية تحت يافطة الأدب القومي الفرنسي؟

أم أنه الأدب المكتوب داخل الحدود الجغرافية؟ وعندئذ كيف ننظر إلى آداب القوميات المتعددة التي تضمها حدود بلد واحد، فمثلاً كيف ننظر إلى أدب كندا أو أدب الهند أو أدب سويسرا، ثم كيف نتعامل مع أديب يحمل جنسيات متعددة؟

الحقيقة إن الدراسات التي تقوم على مفهوم الأدب القومي هي دراسات عائمة، لأنها قامت على مفهوم غير محدد أصلاً ويبدو أن شوفينيتها هي الهدف الأول والأخير وراءها فهي دراسات أيديولوجية أي تكمن خلفها خطة للتوسع الاستعماري، حتى ولو كان هذا التوسع يأتي على حساب الثقافة فهي دراسات غير بريئة ونتائجها غير صائبة. نذكر على سبيل المثال (دراسات الاستشراق)[٣٠٧]. وقد وضح "إدوارد سعيد" ذلك جيداً في كتابه الذي يحمل الاسم ذاته.L'orientalisme، وفيه يكشف عن المركزية الغربية وقيام هذه الدراسات على ثنائية الأنا والآخر، فالأنا هي الغرب وهي الداخل أيضاً أما الخارج فهو الشرق. فالغرب هنا مركز بينما الآخر محيطه أو هامشه وهو مولد وبؤرة ومشعّ.

غير أنّ التناصية تنظر بعين الاحترام إلى كلّ الآداب وتتعامل

معها على أساس نصوص، ولا تفاضل بينها على أساس موطن المتفاعل النصى. وهى لا تأخذ بحدود أبعد من حدود النص التى يرسمها أو فضاء النص الذى يحدده. ثم إن التناصية مفهوم منفتح لم يتحرك بفعل نزعة ما، بل ظهر كرد فعل على الانغلاق النصى الذى تسببت فيه البنيوية.

(٣ - ١ - ٢) التفاعل النصى والتأثير والتأثر:

(١ - ٢ - ١-٢) التأثير والتأثر:

ما من مفهوم من مفاهيم الأدب المقارن حيّر الدارسين والنقاد مثل مفهوم التأثير Influence، حتى إن الخلاف دب بين دارسى الأدب المقارن حول معنى هذا الاصطلاح واستخدامه، بل جدوى دراسات التأثير ذاتها. مما نتج عنه تطرف كبير فى المواقف النقدية، يتراوح بين الرفض التام لفكرة "التأثير والقبول بما يسمى بدراسات التوازى Studies Paralellism وإلى خلط بين دراسات التأثير والاستقبال *Recepionalism

من الجانب الآخر يشعر الدارسون أن مفهوم التأثير مفهوم فضفاض إلى حدّ كبير، حيث يمكن استخدامه أو إساءة استخدامه فى دراسة دوائر واسعة من العلاقة الأدبية.

فإيهاب حسن على سبيل المثال: يشكو من أنه "يطلب من مفهوم التأثير أن يبرر وجود أى نوع من أنواع العلاقات الأدبية بدءاً من العلاقات القائمة على الصدفة المحضة، وانتهاء بالعلاقات القائمة على حقائق ثابتة، وبين هذين الطرفين عدداً آخر من العلاقات الوسيطة"(٢٠٨).

والعلاقات القائمة على حقائق ثابتة تقتضى تقصى المصادر.
وتقصى المصادر يحيل بدوره إلى تاريخ الأدب؛ وبذلك يكون مفهوم التأثير والتأثر قد تسبب فى إبعاد النص إلى المرتبة الثانية وإقصاء النقد الأدبى عن حقل الدراسة وإهمال الجانب الفنى والجمالى للنص، وإفساح المجال أمام تصدر قائمة ثبت المصادر والمراجع. لذلك كان المفهوم الفرنسى قاسياً جداً فى معاملة النص، ولم يصل إلى دراسات متكاملة جراء هذا التشدّد أو هذه العملية.

وتراجع أيضاً العمل بمفهوم التأثير والتأثر لأنه مفهوم هيمنة ومفهوم توسّع، أى مفهوم مؤدلج أو مسيّس، خدم نزعات إقليمية، كالنزعة "الفرانكفونية" لذلك نجد سعيد علوش يعرفه فيقول هو:

(١) تقبل سلطة رمزية لنص سابق أو معاصر.

(٢) الخضوع لنزعة أدبية أو تيار عالمى.

(٣) الوقوع تحت تأثير مثاقفة أدبية بحكم علاقات القوى التى تخضع لآداب الدول الكبرى، آدابَ الدويلات الصغرى(٣٠٩).

ومن تعريفه نستنتج الثنائيات التالية (مؤثِّر/ متأثِّر) ، (قوى/ ضعيف) ، (هيمنة/ خضوع) وهى ثنائيات أغلبها قادم من آداب استعمرت بلادها. لذلك نشأ فى إنكلترا ما يسمى "بمدرسة إسكس" وهى تتناول القول الاستعمارى عن الآخر من ناحية وآداب العالم الثالث من ناحية أخرى، بوصفها موضوعات للدراسة، وأطلقت على هذه الدراسات ثقافة التقاطع Cross Culture(٣١٠) .

(٣-١-٣-٢) التفاعل النصى التناصية:

إن الفروقات بين مصطلح التفاعل النصى ومصطلح التأثير (لب

الأدب المقارن) شاسعة وكبيرة، بل هناك اختلاف من حيث المنطلقات والأهداف بينهما. ولا يتبين لنا ذلك إلا إذا تأكدنا من وضع المصطلحات فى سياقات أخرى على الأقل علاماتية، فبينما كانت فكرة العلاقات والتأثيرات داخل السياقات وعبر الأنساق تجرى على أساس مصطلحات تمثيلية؛ تعرض للفاعلية فى مفاهيم سائدة غير علاماتية؛ تجىء تناصيات كريستيفا وكللر على أساس علاماتى. ولهذا لم نعد نقرأ إحالات على الوعى أو التجربة أو الثقافة أو البلد، بل المدلولات تحيل إلى مدلولات أخرى والنصوص تحيل إلى نصوص، و"التفاعل النصى" ينطلق من داخل النص للبحث عن متناصاته وذلك بعد عبورها إلى أفق القارئ. على عكس ما ينطلق منه الأدب المقارن، فالأدب المقارن يفترض أولاً التأثير ويعمل على إثبات ذلك فإن خانته صحة الفرضية فإنه سيخلص بعد عمل قد يستغرق منه سنوات أحياناً إلى حكم بسيط. وهو عدم وجود تأثير. مما يقود إلى عدم جدوى دراسات التأثير بينما التناصية تنطلق من حقيقة لتصل إلى كامل الحقيقة.

والتناصية إذ تنظر إلى الفعل التناصى فإنها تنظر إليه داخل المعمعة. فالنصوص تتصارع من أجل السيادة ولكنها سيادة تختلف عن هيمنة "الأدب المقارن". فالنصوص تفرض صراعاتها من أجل توالد البنى وتغير الأعراف والتقاليد التى استقرت للنصوص أو الخطابات أو الأنواع أو الأجناس السابقة. والصراع يبدأ كما يقول باختين من الكلمة.

على أن الكلمة وكذلك النص ما هما إلا حلقة بين سابق ولاحق،

وتقاطع بين كل هذه، بما يعنى أن النص ما هو إلا موزائيكية من التنصيصات. ذابت وتحولت آخذة من بعضها الآخر، بينما يجرى الإقرار بأن خلف ظاهر هذه التقاطعات بين النصوص (الكلمات) ثمة فعل جدلى، يقصى ويأخذ ما بين المخالفة وتأكيد الذات، فالعزم الكلى خلف هذا الفعل الجارى فى حياة اللغات هو الحوارية المتعززة بهذه الهجنة، تلاقى المرجعيات والسجلات وهوامش اللغات، فى كل نص جامع، أو فى جنس أدبى مكتنز بكل هذه، فى حالة دفاع وحرب مع المجتمعات المتسلّطة التى تريد الغلبة. أى أن "التناصية هنا فعل له علاقته الوطيدة بالهيمنة ومفاهيمها، وكذلك بعلاقات السلطة والقوة والنفوذ. فكل احتواء يقود إلى ولادة، وكل حوارية اكتناز لجمعية الأصوات التى تضطر العديد مما هو تسلطى أو سيادى أو رسمى إلى الذوبان، فالهجنة تشتغل على خلاف أحادية الخطاب التى تحاصر وتحبط عنصراً ما لتخرج منه بصوت رسمى، فاللغات معركة ليست بريئة"(٣١١).

والتناصية لا تفرضها الدول بل تفرضها الحوارية الناشئة بين النص والقارئ. والقارئ لا يأتى النص فاقداً الذاكرة بل ذاكرته هى ذاكرة النص الذى يقرأ، والقراءة لم تعد معنية بالبحث عن التأثيرات فهذه حكاية عتيقة سخر منها العديدون منذ زمن. حتى إن رينيه ويليك وصفها بقوله: "ستتقهقر دراسات الأدب المقارن إذا جرت منهجية التأثير وسادت كما وصفها أساتذة المقارنة الفرنسيون"(٣١٢).

(٤-١-٣) التفاعل النصى والمصادر:

إنّ المقارنة أفرزت مصطلح المصادر بعدة مرادفات: (المصادر –

المنابع - المناهل - الأصول) : ويعنى الوثائق والأماكن والأصول التى استقى منها الكاتب هذه المادة، وبمجرد أن يحدد الباحث هذه "الأصول" أو "المصادر" تنتهى مهمته.

كذلك فإن دراسة المصادر تتناول مادة غير أدبية فى حد ذاتها. وإن كانت تشكل موضوعًا أو جزءًا من موضوع العمل الأدبى، فمفهوم المصادر هو جانب من جوانب التاريخ الأدبى و"تندرج دراسات المصادر مباشرة فى دراسة تاريخ الأدب"(٣١٣). وهذا المصطلح لاقى خلطًا شديدًا بينه وبين مصطلح التأثير والتأثر، وذلك لامتلاك كل منهما على علاقة بين مرسل ومستقبل ومؤثِّر ومتأثِّر، ويظهر الفرق بينهم جليًا بعد تعريفهما، فالفرق كامن فى طبيعة المادة المؤثرة، وفى أسلوب استخدام هذه المادة من قبل الكاتب.

غير أن التناصية نظرت على نحو واسع تجاوزت فيه نظرة الأدب المقارن لدراسة المصادر فـ"بارت" يصف لنا هذه النظرة قائلاً: "إن السعى لايجاد المناهل والتأثيرات لعمل ما هو انسياق وراء أسطورة الأبوة والانتماء، وما المقتبسات التى تشارك فى تكوين النص غير ما هى عليه، غفل، وأثرها لا يقتفى، لكنها مقروءة من قبل أيضاً، إنه تنصيصات من دون فوارز مقلوبة"(٣١٤).

ويؤكد جوناثان كلر أننا لا نستطيع تحديد الأصول، ولكن هذه النصوص التى استقر لها المعنى تدخل كممارسات دالة Signify-ing Practices، وهذه النصوص تشترك بوصفها أنظمة علامات قادرة على إنتاج المعانى والدلالات الخاصة بها، فى خلق الفسحة الإنشائية Discursive Space (فضاء التأليف) للنص الجديد،

هذه الفسحة التى تعبِّر أساساً عن إمكانيات الثقافة التى تنتمى إليها اللغة المستخدمة فى كتابة ذاك النص.

فالدراسات التناصية تستوعب "الممارسات الإنشائية المغفلة، والنظم الترميزية ذات الأصول المفقودة التى تجعل الممارسات الدالة للنصوص اللاحقة ممكنة"[٢١٥] . وكلما تحرر المفهوم من العقدة المباشرة للاشتباك والعلاقة ليقترن بالفضاءات العامة للثقافة بدا متسعًا بارتياح، مترادفًا مع اللغة والثقافة، وهنا يضيف كللر: إن التناص هكذا لم يعد اسماً لعلاقة العمل بنصوص محددة مخصوصة سابقة، وإنما هو تسمية للمشاركة فى الفضاء المسترد للعلاقة"(٢١٦).

وحقل الأدب المقارن، يغفل الوعى بتناصية العلاقات، أى بتلك الفعالية الحاضرة المتخفية داخل اللغات، وبينها وفى طياتها وفى خطاباتها العديدة. وكريستيفا إذ تلحّ على معنى التناص وتحيد عن معنى التأثيرات أو المصادر؛ فذلك لأنها تؤمن أن التفاعل النصى "قوته تكمن فى الفعل الذى يتحقق من خلال نص نافذ المركزية يمسك بالمعنى، وبهذا يكون الفعل المعنى هاضمًا ومحولاً ومغيراً فى آن واحد"(٢١٧).

(٣ – ١ – ٥) التفاعل النصى والمفهوم الأمريكى للأدب المقارن:

يبدو أن المفهوم الأمريكى للأدب قد وقع فى ازدواجية منذ البداية؛ فقد تسبب اتساعه فى حقول المقارنة باضطراب المصطلح فالمقارنة كانت بين أدب وأدب آخر فى بلد آخر ومع المفهوم الأمريكى أصبحت بين أدب وأدب وبين أدب وفنون أخرى.

فهل يتسع المصطلح إلى حقول أخرى؟ أى هل نستطيع القول:

أدب وفن مقارن أو أدب وفلسفة مقارن؟ إذن هناك ازدواجية لم ينتبه إليها النقاد وهم يتوسعون فى حقل المقارنة، كما نوهنا إلى ذلك فى الصفحات السابقة، وبقى أن نعرض على مفهوم التناصية. فالتناصيَّة:

(١) لا تنظر إذا كان الأدب (النص) المتعالق مع النص المركزى أدبًا نصاً) يقع داخل البلد أو خارجه.

(٢) التناصية متسعة منذ البداية وتعالقاتها تتعدى الحدود القومية، تتعدد مع تعدد الحقول المعرفية التى حازت سمة النص.

(٣) لقد جاء توسع الأدب المقارن هذا فى تنويع المادة المقارنة فقط، وبقى جوهر المفهوم نفسه، يعلق هنرى باجو على ذلك فيقول: "يبدو أن الأمر يتعلق بالعثور مع مادة جديدة على المسائل التى تكون برنامج الدراسات المقارنة مثل الوسطاء، والرحلات والصور والنماذج والموضوعات والأساطير أكثر مما يتعلق بتناول المشكلة الخاصة التى طرحتها العلاقات الجديدة"[٣١٨]، فمثلاً تأثر الشاعر ريلكه بالنحات رودان وهو تأثير صريح مثبت، إذ كان الشاعر يعمل سكرتيراً عند النحات لزمن معين، أو تأثير غير صريح مثل تأثر توماس مان بالموسيقار "فاغنر"، ولكن التناصية لا تعقد الأمور على هذه الشاكلة؛ فهى لا تتحدث عن مصادر للتوثيق، عندما تنظر فى المتعلقات (المتفاعلات) النصية سواء أكانت لوحة، مقطوعة موسيقية، فيلماً سينمائياً، أم كان نصاً أدبياً.

لا شك أن مفردات الكون شوارد. وكل نص ينظر إلى شوارده ولكن بعد أن تمنح معنى. والنص يعمل على استدعائها، إما بشكل

كلى أو بشكل جزئى، ويتفاعل معها على جميع المستويات ويحولها وفق منطق النص، وقد تكون هذه الشوارد أدبًا وقد تكون فنوناً. "فالحس السليم يدرك مقدار القرابة بين مختلف مناطق الشعور والذوق والفكر والعقل، ويدرك أن الانتشاء بالجمال واحد فى اللون والإيقاع وتناسق الكتل واللحن والنغم"(٣١٩). وهذا الاتجاه يجعلنا نتوجه بالتناصية للكشف عن شعرية النص.

فالبحث عن العلاقة بين الأدب والفنون بين النص ومفردات فنية، ليس حكراً على علماء الجمال الذين يحيطونه بتجريدية غامضة، فالتناصية تبحث فى علاقة النص والسينما، والنص والفيلم، والنص والمسلسلات التلفزيونية. كما تلتقط تفاعلات النص مع الفن المعمارى ومع الفن التشكيلى فاللوحة نص والمئذنة نص وفسيفساء الجامع الأموى نص، كلها نصوص تفاعلت مع نص ما وليكن نص نزار قبانى وبنسب متفاوتة. وكذلك دخول المقولات الفلسفية، والنصوص العلمية، والحوادث التاريخية، فى إنتاج النص القبانى يؤكد دورها كمساهمات نصية مثلها مثل الأجناس والنماذج والتيارات.

لكن المقارنة تدرس هذه الحقول على أساس تعاقبى وتزامنى وذلك لكونها "تشكل إسهامات فى التاريخ الأدبى العام"(٣٢٠).

لنأخذ مثالاً إحدى هذه المفردات التى توسعت فيها المدرسة الأمريكية وطرحتها للمقارنة، ولتكن "الأجناس" وننظر فى أمرها من وجهة نظر الأدب المقارن ومن وجهة نظر التناصية: وبعد ذلك نستطيع أن نعمم هذا التحليل على غيرها من الحقول التى نادت بها المدرسة الأمريكية كحقول مقارنة متجاوزة بذلك موضوعات المقارنة الفرنسية.

"فالأجناس" مجال غزير لاختلاف الرؤى بشأنه، غير محدد ولا مستقر، فمثلاً كيف نصنف "قصيدة الومضة" وأين نضع "القصة القصيرة جداً" وخاصة عندما تذوب الحدود بين الاثنتين فتصل القصة بلغتها وانزياحاتها وتكثيفها إلى مجال الشعر أو حين ينزل الشعر إلى مستوى النثر، فيتخلى عن تكثيفه وإيقاعاته الصاخبة وبعض انزياحات،.. ثم كيف ننظر إليهما داخل الرواية؟ وماذا نقول عن "القرآن" وهو يدخل عبر آياته أو مجتزءاتها أو عبر أسلوبه أو عبر إيقاعاته إلى نص شعرى، ثم كيف نسمّى الرواية هل هى جنس روائى أو جنس سردى، ثم هل هو سردى بصيغة المتكلم أم سردى بصيغة الغائب؟ هل هى رواية مغامرات أو رواية تعليمية؟

وهل هى رواية دينية أم علمية؟ تاريخية أم سيرية؟ ثم هل هى خيالية أم واقعية؟ كلاسيكية أم رومانسية؟ مأساوية أم هزلية؟

إن التصنيف أو التنميط أو التجنيس هنا لا يعنى الكل، أى إن أية تسمية لا تحمل معالم الجنس، ولا تصبح علامة دالة ووحيدة عليه.

وهذا الأمر قديم فلا نستطيع إعطاء تجنيس جامع مانع لأى نوع من الأنواع، أى لا تكفى المظلة الكبرى ملحمة، دراما، شعر، لينضوى تحتها جميع ما ذكرنا. ثم إنها ليست مانعة لنشوء كتابات جديدة وبأشكال جديدة. ومسألة التململ من قيود هذه الأجناس الكبرى بدأت باكراً، وتمّ الالتفات إليها مرة أخرى بل مرات، فمثلاً "هوغو" يعبر عن ضجره من هذه القيود، تدفعه نزعة رومانسية لإعلاء صوته والمطالبة بتمجيد الذات. يليه الفيلسوف الإيطالى (بنيديتو كروتشه)

الذى يعلى صوته أكثر وأكثر، ويعلن وبجرأة لا مثيل لها موت الجنس. ويروق الأمر عند بعض المقارنين "فهنرى ميشو" الذى يحلم كما يبدو بجنس عام، جنس كلى يحتوى الأجناس جميعها ويختزلها لكى يتجاوزها ويتعالى عليها"(٣٢١).

يتحقق حلمه على يدى (جيرار جينيت) الباحث فى الشعرية، الذى اكتشف أن الأجناس المعروفة إنما اكتسبت تسمياتها عبر قراءة خاطئة لأرسطو فى كتابه "فن الشعر" وانتهى إلى أن الأجناس تتنوع وتتنوع، وتنضوى تحت صيغ عديدة وتفريعات كثيرة. وأن الباب ما زال مفتوحاً للوافدات من الأجناس الأخرى. لذلك اقترح مصطلح "النص الجامع" أو "النصية الجامعة" أو "جامع النص"(٣٢٢) كمعادل موضوعى للأجناس والتعالى النصى أو الجامع النصى، يدرس هذا المجال وهو موضوع الشعرية، وذلك لأن الأجناس نتجت عن علاقات وتعالقات وتفاعلات كثيرة، فالجنس عنده علاقة بين سابق ولاحق، يقيمها النص اللاحق مع سابقاته من النصوص هذه العلاقة ضمنية أو مشار إليها بواسطة إشارات نصية مصاحبة"(٣٢٣)، مثل رواية – شعر – حكاية مغامرة... الخ) ، يرتكب فيها ممارسات عديدة تنتهك ما يسمى بمعايير الجنس وتمارس عليه عنفاً كالتشويه والتحريف والتفكيك والترجمة والمعارضة.. الخ، فتذوب حدود الجنس بالدرجات نفسها التى يتشوه فيها. ويصبح النص المتناص مثل "عالم الأشياء الملموسة حسب رأى أفلاطون – ليست سوى نسخ مشوهة للمثل الخالدة"(٣٢٤).

غير أن المقارنين ينظرون إلى الإجناسية كموضوع للمقارنة أولاً، ثم كتاريخ أدبى أو كحقل خصب لإثبات التأثيرات ثانياً. أما النص

فى التفاعل بين النص والجنس فإنه يقوم بدور متناقض:

(١) ينزع إلى إزالة الجنسانية ونفيها.

(٢) إحياء الجنسانية.

أما المقارنون فالسعى وراء الجنس هو سعى لمعرفة "النص الأنموذج"، وهو حقل خصب للمقارنة يكون فيه النص فى حركة استعارة دائمة على المستويين الشكلى والموضوعاتى.

والتناصية التى تقع بين سابق ولاحق تفتح المجال للكلام عن "نص بعدى"، وذلك عبر الانحراف الدائم عن المعايير والثوابت فى الأجناس المنتهبة، وعبر خوارزمية النصوص التى أسست أفقًا مليئًا عن بكرة أبيه تسعفها قدرة متوالية على الإنتاج.

(٦-١-٣) التفاعل النصى والأدب الشفوى:

ويدل مصطلح الأدب المقارن على:

"دراسة الأدب الشفوى، وبخاصة موضوعات القصص الشعبى، وهجرته، وكيف ومتى دخل حقل الأدب الفنى، الذى يفترض أنه أكثر تطوراً من القصص الشعبى"(٣٢٥) يقودنا هذا المفهوم إلى ضرورة التعريف بالأدب الشفوى وبالأدب الراقى. فالأدب الشفوى (الشعبى) : حتمًا أدب غير مدوّن "يدرس مدنية الشعب بعاداته وخرافاته وفنونه، ولا يهتم كثيراً بالجماليات"(٣٢٦). وقد تم رسم الحدود بينه وبين الأدب الراقى (الرسمى) على أساس أن فكرة "الأدب" تتضمن "تأليفًا واعيًا وعالمًا لعمل جميل مكتوب مقدم إلى استمتاع جمهور مثقف، وإلى فكره النقدى أيضاً"(٣٢٧). هذا المفهوم أيضًا لم يعمل به طويلاً (لم يعمر طويلاً) فقد أسندت الدراسة عنه إلى الباحثين فى

مجال الأدب الشعبى وإلى الباحثين فى الأجناس وذلك نظراً لاختلاط الحدود بين علوم اللغة والأجناس البشرية والأساطير والدين.

والتناصية بدورها لا تتساوى فى النظرة إلى "الأدب الشفوى" مع الأدب المقارن فالتناصية لا تبحث عن أصول النص وتشعباته فى أشكال الأدب الشفوى، ولا تقول كما يفترض بعض المقارنين الذين يبحثون انطلاقًا من هذا المفهوم بوحدة المنشأ لجميع الآداب. ولا تقول بوحدة التجربة الإنسانية فى مجال التعبير الفنى والجمالى ولا تبين التناصية الصلة بين أدب شعبى وأدب مدون.

ونحن لا ننكر وجود مرددات شعبية فى نص "القبانى"، مثلاً ولا ننكر الروح الشعبية، قديمها ومعاصرها، الموجودة فى نصه، ولكن نؤكد ما تؤكده التناصية دائمًا أن النظر إلى الأدب الشفوى "الشعبى" من وجهة نظر التناصية يكون بقدر ما تتأسس فيه النصوص الشعبية كنصوص مستقلة. وبقدر مساهمات هذه النصوص فى النص موضوع الدرس.

والتناصية لا تنظر إلى النص الشفوى كأصل للنص المدروس (نص القبانى الشعرى) بل إن نظرية التناصية تنفى فكرة الأصل، فلا أصل للنصوص. ولو عرفنا أصل الأشياء أو أصل النصوص لامتلكنا الحقيقة، ولانتفت الضرورة بإنتاج نصوص جديدة ولتعطلت لغة الكلام عند نص الحقيقة. ولكن بما أن النص وحده يعجز عن القبض على الحقيقة ويعول على سلسلة لامتناهية من النصوص السابقة والنصوص اللاحقة، فإننا أمام أمر هام يبرر الاستمرار فى إنتاج النصوص.

(٧-١-٣) التفاعل النصى والأدب العام

(١-٧-١-٣) مفهوم الأدب العام General Literature

(١) فهوم يعود إلى مطلع القرن التاسع عشر ١٨١٧) يعنى أساسًا "فن الشعر" أو "الشعرية" Poetics أو نظرية الأدب الداخلية أو بعبارة أخرى: الأعراف والنظم والقوانين والقواعد والمقاييس والمعايير والقيم المستمدة من داخل الأدب، والتى تشكل فى مجموعها نظامًا متكاملاً، يحكم إنتاج الأدب واستهلاكه فى جنس أدبى معين، أو مجموعة من الأجناس الأدبية فى عدد من التقاليد الأدبية القومية أو فى واحد منها"(٣٢٨).

(٢) ولكن بول فان تيغم استعمله لاحقًا فى معرض سعيه لتحديد أكثر دقة ووضوحًا لمصطلح الأدب المقارن وهو ما يعنينا فى درسنا هذا. فيطلقه ليعنى به شيئًا محدداً وهو "الأبحاث التى تتناول الوقائع المشتركة بين عدد من الآداب"(٣٢٩).

ولكن وفق هذا التعريف يشيع هذا المفهوم كمًا كبيراً من الغموض وعدم التحديد، فى مفهوم الأدب المقارن نفسه. لذلك نعود إلى كتاب الأدب المقارن لتيغم لنتعرف على ميدان هذا المفهوم وفق ما يتصوره مؤلفه. فهو الظاهرات الأدبية التى تنتسب إلى آداب عدة معاً. ولهذه الدراسة فائدة جليلة، فنحن لا نستطيع أن نفهم هذه الآداب فى تفصيلاتها اللا متناهية ومظاهرها القومية إلا إذا درسناها فى أول الأمر جملة واحدة فى خصائصها العالمية. إلاّ أن لهذه الدراسة – فضلاً عن ذلك – شأنًا عظيمًا فى ذاتها، فهى توضح الروابط الروحية التى تجمع عدداً كبيراً من الناس من أبناء جيل

واحد، فللأدب العام إذن فائدة مزدوجة، فهو أولاً يساعد المؤرخ الأدبى فى أمة على أن يفهم المؤلف أو الكتاب الذى يدرسه على نحو أكمل وأعمق، وذلك إذ يراه منغمسًا فى الجو الأدبى العالمى الذى ينتسب إليه، وهو ثانيًا بحد ذاته من أعمق فروع الدراسات التاريخية وأبعدها أثراً"(٣٣٠).

وكذلك يبين بول فان تيغم أيضًا أن الأدب العام يهدف إلى جمع ما فرقته المناهج الأخرى. فهو يدع لمؤرخى الآداب القومية كل ما هو معزول شخصيًا كان أو محلياً، وما ليس له صدى خارج حدوده، وكل ما هو ذو طابع فردى خاص بالمؤلف أو بأدب واحد بعينه، مهما يكن ذا قيمة عظيمة فى ذاته، وكل ما هو من اختصاص التاريخ الأدبى البيوجرافى أو السيكولوجى.

ويدع للأدب المقارن الكلام المفصل فى الاتصالات والتقليدات والمصادر والترجمات، ويدع له الحديث عن انتشار المؤلفات ودور الوسطاء بين شعبين. لكنه يستفيد دائماً من الوقائع التى تكتشفها أو توضحها تواريخ الآداب القومية، وينتفع بما ينتهى إليه الباحثون من تحليلات للأفكار والعواطف وينتفع كذلك بالنتائج التى يخلص إليها الأدب المقارن، لأن هذه المبادلات الفكرية والفنية، وهذه التأثيرات، وهذه الاستجابات أو ردود الفعل، "هى وقائع ذات قيمة كبيرة، يخرجها من عزلتها ويقربها من وقائع أخرى شبيهة بها، ويمزجها بعضها ببعض، ليخرج من ذلك كله بمركبات شاملة"(٣٣١).

نلاحظ من ذلك أن تيغم قد عوم الدلالة ولم يحصرها فتجاوز الهدف الذى وضعه أمام عينيه وخلط الأوراق ببعضها مما جعل

عنصر عدم الإقناع يسود هذا التعريف، ويجعله عرضة للنقد، ففى حين أن تيغم يعتبره "مناقضًا لمفهوم الأدب المقارن"(٣٣٢) فإن "ريماك" لا يجده كذلك، فالأخير يرى أن فان تيغم أضفى على الأدب العام بعدًا جغرافيًا أوسع من البعدين الجغرافيين للأدب القومى والأدب المقارن حيث يشمل نطاقًا أوروبيًا أو شاملاً للقارتين"(٣٣٣).

ويعترض ويليك على ترويج فان تيغم للأدب العام، ويرى أنه والأدب المقارن متداخلان"(٣٣٤)، بل إن جويار نفسه يضطر للاعتراف بأن المعنى الذى حدد للأدب العام ينطبق على الأدب المقارن وإلا فحيثما لا علاقة بعد بين رجل ونص، وبين أثر وبيئة، أو بين بلد ومهاجر، تتوقف العلاقة المشتركة فى الأدب المقارن، لتبدأ علاقة النقد أو علاقة البيان والبلاغة"(٣٣٥).

ويحسن بنا أن نشير هنا إلى أنه فى حين يبحث الأدب العام عن نواحى التوافق المشتركة، يبحث الأدب المقارن فى التأثيرات المتبادلة التى نشأت فى الأصل عن التباين، لأنه لولا افتراض عدم وجود التوافق لما وجدت حاجة للتأثيرات"(٣٣٦).

(٢-٧-١-٣) التفاعل النصى التناصية:

(١) تنظر التناصية إلى مفهوم "الأدب العام" فى جزئه الأول نظرة توافق، فالتناصية وفق "جيرار جينت" هى موضوع (البويطيقا الشعرية) فهى مجموع المقولات العامة أو المتعالية، أى أنماط الخطابات، وأنواع التلفظات، والأنواع الأدبية. وهو كل ما يجعل نصًا يتعالق مع نصوص أخرى بشكل مباشر أو ضمنى"(٣٣٧).

(٢) التناصية لا تنظر إلى منطقة الاشتراك أى لا تهتم بجغرافية

العلاقات؛ لذلك قد تتشابه معه فى الهدف وهو تجاوز الحدود القومية لضمان دراسة أكثر شمولية أى تدرس الأدب على اتساع العالم.

(٣) مفهوم الأدب العام يحمل تناقضًا يكمن فى المنطقة الواقعة ما بين تعريفه وبين ميدان اشتغاله، ففى حين يحرر نفسه من التبعية إلى تاريخ الأدب أو إلى الأدب المقارن نجده يقيم حد المطابقة بين الآداب وفقًا لنتائج هذين الحقلين فى دراستهما.

والتناصية لا تنطلق من نتائج دراسة الأدب المقارن، ولا تنطلق من نتائج دراسة التاريخ الأدبى لإقامة التعالق النصى، ولاشتغال مفهوم التفاعل النصى، بل إنها تنطلق من النص ذاته فى تحديد التفاعل وتحديد النص المتفاعل، ولا تأتى النص من الخارج بل تنطلق من داخل النص إلى الخارج، لتقيم علاقاتها وتدرس تفاعلاتها وفق ما يحيل إليه النص نفسه.

(٤) يمكن أن تكون نظريات كثيرة بررت التطابق بين آداب الشعوب وبررت انبثاق ظواهر مشتركة عند تلك الشعوب وتقوم على نقض مفهوم الأدب المقارن منها النظرية المادية الجدلية. والنظرية التيبولوجية لجيرمونسكى، ومنها ما بررت التشابه على أساس نظرية التوازى وبذلك ينتفى القول بأدب عام هو أدب مقارن ولكن تبقى برأينا دراسات التناصية أجدى فى هذا المجال.

(٨-١-٣) التفاعل النصى والأدب العالمى:

(١-٨-١-٣) الأدب العالمى:

استخدم غوته اصطلاح الأدب العالمى Weltliteratur أو Worldliterature عام ١٨٢٧، ويحمل فكرة توحيد الآداب جميعها

فى تركيب عظيم تسهم فيه كل أمة بدورها ضمن ائتلاف عالمى"(٣٣٨).

قد يكون غوته قد انطلق فى فكرته هذه من واقع الثورة الصناعية، وما رافقه من تطور فى وسائل النقل والاتصال والطباعة والنشر، ومن نمو المبادلات التجارية بين الشعوب، حيث "سيكون لها بالضرورة مترتبات ثقافية وأدبية، وستؤدى بالضرورة إلى تخطى الحدود القومية للغات والآداب"(٣٣٩). فغوته يدعو الكتاب ليكتبوا وفى أذهانهم الأدبية العالمية، وليتخلوا عن أساليبهم القومية الضيقة وعن موضوعاتهم الوطنية الصرف. وبالاضافة لهذا المعنى فإن هناك معنى آخر لمصطلح (الأدب العالمى) وهو "الروائع العظيمة"(٣٤٠)، أو الكنز العظيم من الآثار الكلاسيكية كآثار هومر ودانتى وسرفانتس...الخ"(٣٤١) المعترف بقيمتها الفنية والفكرية.

ويقترب ويليك فى نظرية الأدب من هذا المفهوم فيقول: "الأدب واحد كما أن الفن واحد والإنسانية واحدة" وهو يعنى فيما يعنيه: "دراسة الأدب مستقلاً عن الحدود اللغوية العرقية والعنصرية والسياسية"(٣٤٢).

ويقف هذا المفهوم على إشكالية كبرى أيضًا فهو مفهوم خلافى، تقف النقود الأخرى تجاهه ما بين موافق ومعارض، ويبدو أن الأمل بمستقبل أفضل للدراسات الأدبية، وحلم كبير بالإبداعات التى ترتقى إلى مصاف الخالدات من الأعمال، جعل هذا المفهوم أكثر مطلبًا من غيره.. ولنعرض فيما يأتى - وباختصار شديد - سبب نيل هذا المفهوم الشهرة ووضعه موضع الأمنية أكثر من غيره من مفاهيم الأدب المقارن(٣٤٣).

(١) لم يتلق هذا المفهوم العداء والمعارضة إلا من المدرسة التاريخية فى الأدب المقارن أى وفق المنظور الفرنسى، وطبعاً لما تتمتع به هذه المدرسة من نزعة شوفينية ولأنها تجرى وراء إثبات الأفضل لا إكمال التاريخ فحسب.

(٢) ماركس وأنجلز بشرا بأدب عالمى يحفظ للقوميات خصوصياتها، ولكنه أدب أممى عالمى تحل فيه الطبقة البروليتارية محل الطبقتين البرجوازية والرأسمالية.

(٣) يشترك المفهوم الأمريكى للأدب المقارن الذى لا يبحث فى علاقات التأثير والتأثر ولا يتقيد بالحدود اللغوية والثقافية للآداب مع الأدب العالمى.

(٤) دعوة رينيه إيتامبل إلى تحرير الأدب المقارن من النزعة الأوروبية المركزية والبحث عن امتدادات للأدب خارج أوروبا يكون الهدف منها "شعرية مقارنة".

(٥) يمكن التنبه مع فان تيغم إلى أن معيار العالمية لا يحتكم إلى الشهرة والنجاح فقط.

(٦) لاحظ (برونيل - بيشوا - روسو) أن انتشار الأدب قد يكون بمساعدة حضارة سائدة.

(٢-٨-١-٣) التفاعل النصى التناصيةُ:

تنظر التناصيّة إلى مفهوم "الأدب العالمى" كمفهوم مختلف عن مفهوم الأدب المقارن، فهو نص وليس دراسة إلا إذا تلونا تعريف الدكتور الخطيب الذى يركز فى النصف الثانى منه على دراسة الأدب العالمى كمفهوم منبثق من حقل الأدب المقارن: يقول: إن عالمية

الأدب هي "ارتقاء أدب ما كليًا أو جزئيًا إلى مستوى الاعتراف العالمي بعظمته وفائدته خارج حدود لغته أو منطقته، والإقبال على ترجمته وتعرّفه ودراسته، حيث يصبح عاملاً فاعلاً في تشكيل المناخ الأدبي العالمي لمرحلة من المراحل أو على مدى العصور"(٣٤٤).

ولا تتحقق العالمية للأدب إلا عبر مرور الأعمال الأدبية بما سماه مراكز البث والتصنيع العالمية الكبرى التي تضمن لها انتشاراً عالمياً بيد أن النص في التناصية "لا يقف عند الأدب الرفيع ولا يمكن أن يكون متضمنًا تسلسلية"(٣٤٥).

أمّا التناصية فهي تنظر بعين الاحترام إلى جميع النصوص، صغيرها وكبيرها، المغمور منها والحائز على شهرة عالمية، ولا تفاضل بينها، بل إن النصوص هي التي تحدّد درجة ومستوى تفاعلها ضمن النص المركز، لذلك قد يكون النص المدروس نصًا عالمياً. وقد يكون المتفاعل النصي نصًا عالمياً، وكذلك قد يكون النص الموازي نصًا عالمياً.

الحقيقة هذه النصوص كما قلنا تدخل إلى النص المركز خالعة الفخامة على أبوابه، فلا فضل لنص على نص إلا بمقدار مساهمته في التفاعل مع النص المركز.

ولكن يجب التنبيه إلى قضية تخص الأدب المقارن والتناصية في آن معاً. وإن كانت تتفاوت في درجة الأهمية لكل منهما. فالأدب المقارن الذي يبني دراسات التأثير والتأثر على افتراض وجود هذا التأثير، ويسعى إلى حصر جميع ما يدعم هذا الافتراض من وثائق مادية يجد في الأدب العالمي موضوعًا غنيًا وخصبًا للدراسة.

فالأعمال الأكثر شهرة العالمية هى حتماً تؤثر فى الأديب أكثر من غيرها الأقل شهرة أو المغمورة، لذلك يلجأ المقارنون إلى إقامة الدليل الخارجى قبل الداخلى والتوجه إلى الأديب بتهمة التأثر أو إلى افتراض التأثير فى أدبه، بينما التناصية تتجه إلى هذا الأدب العالمى كنص متفاعل، ولكن لا تنفى أبداً أن الإحالات إلى الأعمال المعروفة العالمية هى أكثر بكثير من الإحالات إلى أعمال مغمورة أو أقل شهرة، فالنصوص وحدها وهى فى طور التشكل تعد حلباتها.

والنصوص على قدر دائم مع التفاعل ومع التأثير، لذلك فهى تعيش وسواس قلق هذا التأثير طوال حياتها، وتبقى النصوص سوح لنزال الأقوياء من الشعراء، ظل الآباء والأجداد، ويعيش الأبناء قهر الأعمال العالمية "الأعمال العظيمة" وهو قهر نصوص برأينا قبل ان تكون قهر أسماء. فالتبعية كامنة فى النص أولاً، ثم فى الاسم ثانياً. فلو ينتهى الوسواس تجاه المتنبى بقتله لما استمر نصه إلى الآن.

ويعبر هارولد بلوم فى كتابه: (قلق التأثر ١٩٧٣م) عن سيطرة مفهوم "العالمية" والنظر إليه كمهيمن وكشبح قابع خلف هذه النصوص العظيمة يبقى الطموح مشروعا فى الاقتراب منها، لكسر حاجز الخوف فـ "السنة أو المعيار، وما يحتويه من أسماء كبيرة لها روائعها المعروفة الذائعة تتمظهر أساساً كوسواس قلق تأثير يكوّن ويشوّه كل كتابة جديدة تطمح إلى الخلود"(٣٤٦).

– لا تفرق التناصية كما يفعل مفهوم "الأدب العالمى" بين الأعمال على أساس المكانة التى احتلتها بفعل الزمان. فالأعمال الكلاسيكية تتساوى والأعمال الحديثة أو المعاصرة، فى المكانة التى ارتفعت

إليها، حيث تدخل فى تشكيل النسيج النصى كلاً على حدة أو تعمل جنباً إلى جنب كمتفاعلات أعطيناها سمات مثل: (قديمة - حديثة - معاصرة) وذلك لسهولة البحث والتصنيف وليس لحكم قيمى أو وضع تراتبى.

- لا تنظر التناصية نظرة دونية إلى آداب الشعوب، فليس معيار الشهرة هو المعيار الوحيد أو الصحيح، للحكم بالجودة على العمل الفنى. فهناك عوامل عديدة لمنح صفة العالمية للأعمال الفنية (الأدبية) تعطيها أو تحجبها ظروف آنية فلو تهيأ لأعمال الأمم المهمشة ظرف مشابه للذى تهيأ لأعمال نالت "العالمية" وتنتمى إلى دول ذات اعتبار مركزى كدول أوروبا، إذاً لاشتهرت وانتشرت وحققت القبول عند الجمهور. إلا ان الأمر لن يطول حتى تحتل الأمم المهمشة مكانتها الحقيقية التى تؤهلها لشغلها أعمال مبدعيها.

فالأمم المهمشة بدأت تزحف نحو المركز، يساعدها على ذلك فتح القنوات أمام أعمالها، لتأخذ حقها فى العرض أسوة بآداب أمم أخرى، نحّتها عن المركز بفعل الهيمنة. ولكن آن لنا أن نرى هذه الشعوب باسمة. فالقنوات الجديدة كالكمبيوتر وشبكات الانترنت وشبكات التلفزة وشاشات الفضائيات، وأيضا تقدم العمل بالوسيط وتعدد قنواته كالترجمة، فالترجمة اليوم تكاد تكون آلية، بل وفورية وإلى لغات كثيرة؛ كان الحلم بل أقصاه ترجمة العمل إلى واحدة أو اثنتين منها، وهذا كله يسبب تراجع المركزية وتخلى الأمم عن عنصريتها، وعن عنجهياتها، كى تفسح المجال أمام نوع جديد من العلاقات والتعالقات، تكون الحوارية أساسه عوضاً عن الصراع،

وتكون التناصية الحقل النقدى له عوضاً عن الأدب المقارن أو تاريخ العلاقات الخارجية الذى سيتخلف خجلاً عن اللحاق بركب الحضارة أو بحقل الدراسات، فهو مفهوم من مخلفات عصور غبرت؛ كان القول الفصل فيها للأقوى، ولكن اليوم البقاء والاستمرار للأمم بقدر ما تساهم فى صنع الحضارة والتقدم وستدرك دول المركز أن الحضارة ساهمت فيها أمم متعددة وشعوب كثيرة. ولا مكان لصراع الحضارات(٣٤٧) الذى أرسله الغرب القوى وفق مصطلح "صموئيل هانتينغتون"، بل هناك حوار وتثاقف وتعاضد وتداخل وتفاعل؛ هى مصطلحات يبدو أنها الأجدى بأن تشغل الساحة النقدية اليوم.

حيث لم يعد هناك ثمة حاجة لبحوث مؤدلجة عن الشرق، بل سيصبح الشرق مركزاً لجذب العديد من المستشرقين والعديد من الباحثين الذين يبنون دراساتهم على أسس صحيحة لا أساطير وخيالات. وبسهولة سيكون هناك إعادة جدية لتقييم دراسات الاستشراق ودحض ما قام منها على أساس تعصب عرقى أو دينى أو سياسى.

- تدخل "الآداب العالمية" حقل الدراسات التناصية بقوة إذ تفرض نفسها (أشكالها، وثيماتها، وشفراتها، ومرموزاتها، وأنواعها، وأجناسها) على الكاتب والمتلقى على حد سواء، فتعمل على تأسيس ذاكرة لها تحفر فيها نصوصها، وتشكل أو تساهم فى تشكل أفق الكاتب أولاً، ثم أفق القارئ. ولعلنا نجافى الحقيقة إذا قلنا إن هذه النصوص العالمية لا تدخل بعصورها أو بأيديولوجياتها. فتمارس عملها فى إقصاء بعض النصوص أو جذب بعضها

فلعالميتها نجدها تفرض سننها. وهكذا تتوالد آلاف النصوص من النص العالمى حتى لتظن أنه هو النص المركزى وليس النص اللاحق. فإشعاعه أقوى من إشعا ع أى نص. ويمكننا القول إن النص العالمى بؤرة لتشكيل النصوص أو انه مولِّد تتوالد وتتناسل منه النصوص.

– وبالمقابل نجد أن دراسات التناصية تدخل نتائجها فى رفع النصوص إلى مرتبة العالمية وبناء على هذه النتائج يمكننا الحكم على النص إن كان عالميًا أم لا؟.

فالنص المستهلك كثيرا (أى الذى يقيم علاقات أخطبوطية أو تعالقات مع عدد غير محدد من النصوص فيدخل فى ترسيمها أو فى إنتاجها عبر ما ينهبه لها من فضاءات التفاعل، وآفاق الاختلاط ومن أشكال وقوالب، تدخل بجزئيتها أو بكليتها فى إعطاء حدود الجنس أو النوع أو النص شكله وقالبه وذلك بتقنيات مختلفة) هو النص العالمى. وهكذا يبقى هذا النص كزمرة الدم O معطيًا لكل النصوص بيد أنه لا يأخذ إلا من نفسه، وذلك لأنه تشكل عبر الزمان واستقر به الحال على هذه الهيئة.

ومن النصوص العالمية التى ولّدت آلاف النصوص وكان لها مساهمات كبيرة فى نسج نص القبانى على سبيل المثال لا الحصر، نص "ألف ليلة وليلة"، ونص دون كيشوت لسرفانتس، وتكون النصوص الجديدة عالمية أيضا بقدر تمثلها للنص العالمي، وبقدر ما تستطيع من مضاهاته أو مضارعته، أو منافسته على البقاء. فالنصوص أيضا ذات كفاءات فى التفاعل.

(٩-١-٣) التفاعل النصى ونظرية التوازى:

يحق للمرء أن يفترض تشابهاً بين التناصية ودراسات التوازى، وخاصة بعد أن أبعدت الأخيرة دراسات التأثير والتأثر عن حقل عملها وبذلك تكون قد وجهت ضربة قاضية لمفهوم الأدب المقارن، وأفرغته من فلسفته ولكن يبقى أمر التشابه هذا قائما بينها وبين التناصية حتى يثبت العكس.

(١-٩-١-٣) نظرية التوازى:

إن دراسات التوازى Paralellism Studies ثمرة من ثمار المدرسة الأمريكية فى الأدب المقارن التى تحاول قدر الإمكان أن تربط النقد الأدبى بالتاريخ الأدبى وبهذا تبتعد عن قضايا التأثير والتأثر ودراسات المصادر والاستقبال والتأثير الفعلى القائم على صلات حقيقية موثقة فالتأكيد هنا واقع على المقارنة دون النظر إلى ان (المؤلف أ) كان على صلة (بالمؤلف ب) أو أعماله عندما كتب (العمل ج) .

فأوليريش فايسشتاين مثلاً - وبالرغم من انتمائه إلى المدرسة الأمريكية فى الأدب المقارن - يرفض تماما أن يدرج دراسات التوازى فى إطار دراسات التأثير ونراه يؤكد أن "ما يسمى بدراسات التوازى لا صلة لها على الإطلاق بالتأثير بمعناه الصحيح، ولكنها دراسات تتعلق بالتشابه أو التأثير الزائف"[٣٤٨]. ويقسم ج. ت. شو دراسات التوازى إلى مجالين أساسيين: الأول هو دراسة المادة التى يمكن إخضاعها للمقارنة فى عملية أدبية أو أكثر، ويتعلق هذا المجال أساساً بالموضوعات المتشابهة أو المتوازية. أو بمعنى

آخر، بالمضمون والمجال الثاني: هو دراسة عناصر الشكل التي يمكن مقارنتها في عملية أو أكثر"(٣٤٩). وفي كلا المجالين فإن هذه "التوازيات" لا ترجع إلى علاقة فعلية بين الكتاب أصحاب هذه الأعمال أو بين الأعمال بعضها البعض فقيمة دراسات التوازي تكمن كما يقول شو "في أنها دراسات نقدية في المقام الأول، يلقي من خلالها العملان الخاضعان للمقارنة للضوء أحدهما على الآخر، وتبرز من خلال المقارنة الخصائص المميزة لكل منهما. فهي جهد نقدي غير تاريخي لتقييم الأعمال الأدبية من داخله(٣٥٠). وهكذا نجد أن المقارنة قد قضت على مفهوم التأثير والتأثر بتوسعها الشديد هذا أي أن تكتفي الدراسة فقط بتحليل العملين والمقارنة هي إلقاء الضوء من العمل الأول على العمل الثاني وهذا الأمر يحيلنا إلى حقل الرياضيات فدراسات التوازي تشبه دراسات التحليل الرياضية لعددين المطلوب منهما بالنتيجة (القواسم المشتركة) مع استبدال العدد بالعمل الأدبي.

إن مقارنة عملين أدبيين عظيمين مثلا ينتميان إلى أدبين مختلفين دون أن تكون بين كاتبيهما علاقة حقيقية مادية ولا ترجع إلى تراث مشترك، من شأنه أن يلقي الضوء على تيارات أدبية مشتركة أو متشابهة. وكذلك على خصائص الشكل الفني والمضمون. وهو أمر يفضي إلى معرفة الكيفية التي يتم بها الإبداع الأدبي ويقود إلى الإمساك بالمفاهيم الكلية للتاريخ الأدبي.

وأيضا يقودنا إلى نظريات التشابه التي افترضها كل من الكساندر فيسيولفسكي (١٨٣٨ - ١٩٥٦م) وفيكتور جيرمونسكي.

غير إن الدراسات وفق هذه النظريات تنطلق من حتمية وجود التشابهات بين الآداب. وذلك لأنها تمر في ظروف تاريخية متشابهة. ولكن نستطيع أن نقول إنها تنطلق من منطلق معاكس تماماً لدراسات المشابهة هذه، فهي تصل إلى التشابة بعد تحليل العملين ويكون هناك عملية لي عنق النص لإثبات المشابهة. وهذه المشابهة وهمية زائفة لا تقوم على أساس التطور التاريخي كنظرية التشابه النمطي لجيرمونسكي أو الاستاديالية لفيسولفسكي. ولا تقوم على أساس التأثير والتأثر المثبتين كما هو الأمر في الأدب المقارن، ولا على نظرية غولدمان (١٩١٣ - ١٩٧٠م) الرؤية الكونية[٣٥١] والتي يبين فيها تشابه المواقف في البنية النسقية، وفي التفاصيل لنصوص مختلفة ظاهراً (عمل فلسفي وعمل شعري) فهو يقول: "لئن كانت معظم العناصر الأساسية المكونة للبنية العامة لمؤلفات كانط وبسكال وراسين متشابهة على الرغم من الفوارق بينهم كأفراد يحبون، فنحن مدفوعون إلى الاعتقاد بوجود واقع ليس فردياً خالصاً قد تمّ التعبير عنه من خلال مؤلفاتهم وهذه بالضبط الرؤية الكونية"[٣٥٢]. "إن الرؤية الكونية هي تلك المجموعة من التطلعات والأفكار التي تجمع أفراد فئة ما غالبا ما تجمع طبقة اجتماعية وتجعلهم يناوئون المجموعات الأخرى"[٣٥٣].

ويصل غولدمان إلى أن الذين يعبرون عن رؤية كونية أفراد استثنائيون يصلون أو يقاربون الوصول إلى التماسك الشامل، وعندما يعبّرون عن هذا الوعي على الصعيد المفهومي أو المتخيل فهم الفلاسفة أو الكتاب. و"لإنتاجهم من الأهمية بقدر اقترابهم من الرؤية

الكونية المتماسكة تماسكًا عاماً، أى بقدر ما يكون لديهم من وعى بالفئة الاجتماعية المعبرين عنها"٣٥٤، وهكذا فالرؤية الكونية فى تشابه شامل فى كثير من الأعمال وعلى أساسها يمكن أن نحلل العمل الأدبى أو الأعمال الأدبية، ويمكن لهذه الأعمال على أساس الرؤية الكونية أن تجد طريقها إلى المقارنة وهذه الأعمال ميزتها أنها أعمال عظيمة أو خالدة. وبذلك لا يبقى لهذه الدراسات (دراسات التوازى) مبرراً علمياً يساعدها على الاستمرار ويفضحها السبب الذى قامت على أساسه، وهو الهروب من سجن المقارنة التقليدية من الدراسات التاريخية المملة إلى جماليات العمل الساحرة متخفية وراء نتائج دراسات التوازى التى تهدف إلى تحقيق عالمية الأدب كما يشيع الباحث رينيه إيتامبل.

فريماك يذكر أن إيتامبل "يؤمن بأنه من خلال مقارنة المتوازيات بين الأفكار والمضامين والشكل الفنى فى الأدب العالمى (أى الأدب الشرقى والغربى) يمكن للدارس أن يكتشف وجود قواعد أدبية ثابتة، أو نماذج مشتركة فى الإنسانية كلّها"(٣٥٥).

(٢-٩-١-٣) التفاعل النصى التناصية:

تختلف التناصية عن "التوازى" من حيث المنطلقات:

(١) فالتفاعل النصى له ما يسوغ وجوده أصلا وهو النص المركزى، ومنه ينطلق إلى تتبع النصوص الأخرى وإقامة العلاقات ودراستها فاختيار النصوص حقيقى وليس عشوائياً.

(٢) تتعدد علاقات النص، مع غيره من النصوص، فقد يكون له علاقة مع نص وقد تكون العلاقة مع أربعة أو أكثر من النصوص.

(٣) عمل الباحث فى دراسات التوازى تحليل النصين كل على حدة، للوصول إلى المتشابهات وإقامة الذريعة بذلك لدراسات المقارنة. فيحتاج الباحث إلى خبرة فنية عالية فى الأجناس والنصوص والأنوا ع والتاريخ وما إلى ذلك، وأهم خبرة هى الخبرة الجمالية.

أما عمل الباحث فى التناصية تحليل النص الأول للوصول إلى النصوص التى ساهمت بشكل أو بآخر فى تشكيله، وهو إلى جانب الخبرة الفنية السابقة يحتاج إلى خبرة نصوصية ،أى معرفة بالنصوص "حفظها" معرفة بالأجناس والأنوا ع...) إلى جانب ذلك يجب توفر خبرة عصرية علمية لها علاقة بالمتاح إلى جانب النص، أى مفردات الكون الأخرى أو النصوص الموجودة والمتعينة والقارة الدلالة المصاحبة لإنتاج النص.

(٤) التوازى لا ينطلق إلى المقارنة والبت بالعناصر المشتركة من خلال تحليل نص واحد بل عمله يقوم على أساس نتائج التحليل لكل نص على حدة.

التناصية تنطلق من النص الأول وهو الوحيد الذى يحدد العلاقات ولا يعتمد على نتائج نص آخر حتى يصار إلى العمل بالتناصية.

(٥) قد يحدث تشابه بين التناصية والتوازى وذلك إذا كان التفاعل النصى قائماً بين النص المركزى ونص آخر خارجه.

(٦) دراسات التوازى تقود إلى تفسير وجود التيارات المشتركة فى آداب الأمم وإلى تفسير وجود أجناس أدبية. أنوا ع و.. و...الخ.

التناصية تحلل كل ذلك لتصل إلى شعرية النص.

(١٠ - ١ - ٣) التفاعل النصى ونظرية التشابهات

(١-١٠-١-٣) نظرية التشابهات:

لا بد من التعرف إلى مقولات نظريتين فسرتا الظواهر المشتركة بين الآداب، والنظريتان تجاوزتا تفسير الأدب المقارن لهذه القضية، وذلك بتقزيمهما لدور "التأثير والتأثر" فى تفسير التشابهات كانبثاق تيارات مشتركة أو بروز ظواهر معينة فى آداب الأمم.

(١-١-١٠-١-٣) النظرية الأولى لفيسيلوفسكى: التولّد الذاتى.

فسر فيها ألكساندر فيسيلوفسكى (١٨٣٨ - ١٩٠٦م) التشابهات والتقاطعات فى موتيفات الحوافز، الدافع، الشعر البطولى وقرر أن الموتيفات الأحادية الحد، البسيطة مثل موتيف ولادة البطل الخارقة، وموتيف التآخى بين الأبطال، يمكن أن تتشابه عند الشعوب المختلفة ويكمن سر تشابهها فى تشابه الأوضاع المعيشية والعوامل السيكولوجية التى أفضت إليها، لكن فيسيلوفسكى قصر حدود نظريته على الموتيف الأحادى الحد. الذى يمكن للعقل البدائى أن ينتجه، واستبعد أن تتشابه الموضوعات المركبة Sujet ،وحصر إمكانية تشابهها (١/٤٧٩٠٠٠٠٠٠) إذا كان الموضوع مركباً من اثنى عشر موتيفاً، وما عدا ذلك فإن أى تشابه لا بد أن يكون ناتجاً عن التأثير والتأثر"(٣٥٦).

لا شك أن هذه النظرية قد لاقت ترحيباً كبيراً من الباحثين الاجتماعيين ومن باحثى الإنثربولوجيا، ولا شكّ أن دراسات قامت متكئة على نتائج هذه النظرية، وخاصة الدراسات البنيوية والدراسات الأسلوبية والدراسات المقارنة فقد كان لها أثر بيّن على

"دراسات التوازى". إذ وجد فيها مقارنو أمريكا المنقذ من قيود سجن المقارنة الفرنسى المتمركز فى ضرورة إثبات التأثير. وقد نوه "ريماك" إلى أهميتها فى ذلك(٣٥٧).

لم تنتظر هذه النظرية التناصية حتى تنقدها بل إنها لاقت نقداً من النظرية التى تلتها، نظرية التشابه التيبولوجى لجيرمونسكى.

(٢-١-١٠-١-٣) النظرية الثانية: التطور التيبولوجى Typolo-gy لجيرمونسكى

يمكننا القول إن نظرية جيرمونسكى (١٩٨١ - ١٧٩١م) قامت على أنقاض نظرية "فيسيلوفسكى"، معتمدة على النظرية الماركسية ومستفيدة من نظرية الانعكاس فليس الموضوع كما تصوره فيسيلوفسكى "تركيباً آلياً" لعدد من الموتيفات، مما يجعل نظرية الاحتمال تنطبق عليه، ولكنه يحتكم فى تطوره وفى تعاقب الموتيفات فيه إلى منطق داخلى خاص محكوم بدوره إلى منطق الواقع الموضوعى، وإلى الخصائص التاريخية للوعى البشرى الذى يعكس هذا الواقع. وعلى هذا الأساس يمكن تجاوز نظرية "المولد الذاتى" للحديث عن تشابه الموضوعات دون أن يكون ثمة علاقة تأثير بينها ويحيل جيرمونسكى هذا التشابه بين الوقائع الأدبية التى تدرس ضمن علاقات التفاعل الدولية إلى:

(١) التشابه فى تطور الشعوب أدبياً أو اجتماعياً من جهة أولى.

(٢) العلاقات الأدبية والثقافية بين المتشابهات من جهة أخرى.

ومن هنا ينبغى علينا أن نفرّق بين التشابهات النمطية "التيبولوجية" فى سياق تطور الأدب، وبين ما يُسمّى "بالتأثيرات

الأدبية" وفى العادة تتفاعل هذه وتلك دائماً. إذ يغدو التأثير الأدبى ممكناً، فى حال وجود تشابهات داخلية، فى التطورات الأدبية والاجتماعية[٢٥٨]. ويصرّ جيرمونسكى على التفريق بين هذه وتلك من زاوية منهج البحث وأسلوبه، وإلا حتمًا سيفضى بنا إلى تشويه الخارطة الحقيقية للصلات الدولية والعلاقات المتبادلة. ولذلك يتقدم بنظريته فيقول: إن المقدمة الأساسية للدراسة المقارنة لآداب الشعوب المختلفة هى وحدة عملية التطور الاجتماعى التاريخى للبشرية وقانونيتها، وهذه الوحدة تشترط بدورها، وحدة تطور الآداب والفنون، بوصفها معرفة فنية للواقع منعكسة فى وعى الإنسان الاجتماعى[٢٥٩].

(٢-١٠-١-٣) التفاعل النصّى التناصية :

(١) التناصية لا تتوافق مع نظرية فيسيلوفسكى فى التولد الذاتى. فالنص عندها ليس نتاج عوامل معيشية أو سيكولوجية، بل هو ناتج تفاعله مع نصوص أخرى، ففى نص واحد تتقاطع مقتبسات تنتمى إلى فترات مختلفة، ففى نص (١٩٦٠م) مثلاً نجد مساهمات نصية وجودية إلى جانب مساهمات نصية رومانسية إلى جانب مساهمات نصية واقعية فى النص العربى.

والنص المنتج فى العصر الإقطاعى قد يتحدث عن عصر بورجوازى وقد يتحدث عن علاقات العبيد.

(٢) التفاعل النصى لا ينظر إلى الموتيفات ليبحث فيها عن أصول النص فهذه مهمة الأدب المقارن. ولا يبحث فى سيكولوجيا النص فهذه مهمة المنهج النفسى. بل يبحث عن نصوص شوارد ساهمت فى

صيرورة النص الجديد.

(٣) التناصية لا تتوافق فى تفسيرها للتشابهات مع نظرية جيرومنسكى أيضًا ولو أن ظاهرة النظرية يغرى بعقد توافق أكثر من التنبه للاختلاف.

فالفرد نتاج المجتمع، وهو يعكس بوعيه صورة المجتمع ودرجة تطوره نظرية قريبة من نظرية غولدمان "الرؤية الكونية" فقد يكون الأخير متأثرًا بها. وخاصة أن منطلقهما واحد وهو «النظرية المادية الماركسية» القائمة على علاقات الجدل.

إلا أن التناصية تنفى الفردانية أى أنها تؤكد على بيشخصية وليس شخصية، وبيفردية وليس فردية. والمجتمع عندها مؤلف من نصوص غفل فى منشئها غير معروفة الزمان أو الأصل. لذلك لا يوجد نص أصيل يعود لفرد أصيل، فهذا محض وهم، وإنما تفسر التشابهات من وجهة نظر التناصية وفق منطق النص المركزى ومدى حاجته للتفاعلات واستدعائه للنصوص التى يتفاعل معها. بشكل ظاهر أو خفى، فهو الذى يتوجه إلى إحالاته إلى عالمه إلى نصوصه وليس التطور الاجتماعى من يوجهه إليه.

ولو كانت النصوص انعكاسًا لدرجة تطور المجتمع إذًا لماذا لا تتشابه نصوص أدونيس ونزار قبانى وأحمد يوسف داود؟ ليس التطور هو دليل التشابه ففى نص أدونيس مثلاً دخلت نصوص مختلفة تنتمى إلى أزمان مختلفة وأنتجتها مجتمعات متفاوتة فى تطورها. من بينها نصوص عصور التدهور والانحطاط وعصور الفقر والعوز العثمانية، الصعاليك، وليس مطلوبًا من القبانى أن يكون فى

قصر أليزابيثى حتى يتناص مع شكسبير، وليس مطلوبًا منه أن يلبس عباءة امرئ القيس حتى يتناص معه، وليس نصه ميقاتًا تسير عقاربه بتواتر.

(١١-٢-١) التفاعل النصى والماركسية:

انطلاقًا من أن النظرية الماركسية قد فسرت وجود التيارات والأجناس الأدبية والظواهر والنصوص المتشابهة فى آداب الأمم، متجاوزة فى فلسفتها قضية التأثير والتأثر الحقيقيين، التى قام على أساسها الأدب المقارن. ومتجاوزة بحلمها الإنسانى الواسع (الأممى) جغرافية المقارنة التى رسمتها النزعات القومية، نجد أننا محكومون بعقد مقارنة بينها وبين نظرية التناصية.

ما المقولات التى انطلقت منها النظرية الماركسية؟ كيف نظرت الماركسية إلى الأدب (النص) ؟ كيف نظرت إلى وجود الظواهر الأدبية؟ هل يكفى تفسيرهما للتشابه بين النصوص للخلط بينهما؟

وأسئلة أخرى كثيرة تطرح نفسها، نأمل أن تجد فى مقارناتنا الأجوبة الشافية.

نبدأ من الماركسية (النظرية) الضيف على بحثنا. ولا نجد إكرامًا للضيف فى الأبحاث أفضل من التعريف به، فما الماركسية؟

الماركسية: فلسفة مادية ديالكتيكية (جدلية) تاريخية. أخذت اسمها من الفيلسوف الألمانى كارل ماركس الذى أسسها. وهى تقوم على أن التاريخ ليس تكرارًا للماضى، بل حركة موجهة حركة تجاوز وانتقال مما هو قائم إلى مرحلة أعلى وأرقى من مراحل التطور الناجم عن قوانين الجدل والديالكتيك، وتقول النظرية الماركسية

بوجود علاقة جدلية بين القاعدة المادية (البناء التحتى) للمجتمع، وبين الثقافة والأدب (البناء الفوقى) والبناء التحتى هو الطرف الرئيسى فى المعادلة الجدلية. فالوجود المادى، يحدد الوعى الاجتماعى والبناء التحتى يتحكم فى البناء الفوقى، أى فى الثقافة والأدب، ويوجه مسارهما.

صحيح أن البناء الفوقى يؤثر فى البناء التحتى، ولكنه يتأثر به بدرجة أكبر، ويظل البناء التحتى هو الطرف الرئيس فى العلاقة الجدلية بين البناعين[٢٦٠].

والأدب (النص) جزء من البناء الفوقى للمجتمع، يواكبه ويتطور بتطوره. ولذا فإن دراسة الأدب لا تتم بمعزل عن دراسة المجتمع. والتطورات الفنية والفكرية التى تظهر فى الأدب، لا يجوز أن تدرس بمعزل عن دراسة التطورات الاجتماعية. فالتطور الأدبى لا يتم بفعل العوامل الأدبية الداخلية وحدها، بل بفعل تفاعل الأدب مع المجتمع وتعبيره عما يجرى فيه من تطورات. إن تفسير الظواهر الأدبية الهامة، كنشوء وتطور الأجناس والتيارات الأدبية. لا يكون بإرجاعها إلى أسباب أدبية داخلية فحسب، بل بربطها بالمسببات الاجتماعية التى أحاطت بنشوئها وتطورها[٢٦١].

"فالأدب مشكلٌ من الوعى الإنسانى يعكس الوجود الاجتماعى المادى للناس مثلما تعكس المرآة الأشياء"[٢٦٢]. و"النصوص الأدبية ترى بوصفها محددة سببياً بفعل الأساس الاقتصادى"[٢٦٣]. ونصل بعد تفسير تطور الأدب بفعل العلاقات الجدلية إلى نظرة الماركسية إلى وجود التشابه فى الظواهر والأجناس والنصوص.

"إن الآداب تمر بالمراحل التاريخية نفسها، وتشهد ظهور الأشكال الأدبية الرئيسية نفسها. من أجناس وتيارات أدبية وما إلى ذلك، مما يعنى أنها تمر بمراحل التطور نفسها، ولكن ليس بصورة متزامنة فهناك قانون يحكم تطور المجتمعات والآداب على حد سواء هو قانون عدم التزامن"(٣٦٤). وبذلك لا تجد الماركسية مبرراً لوجود التأثير الخارجى أولاً بأول، بل التأثير يكون فعلاً عرضيًا وليس أساسيًا ومكملاً وليس بدئيًا إلا أن:

التناصية: كنظرية تختلف عن النظرية الماركسية للأدب.

١ـ التناصية تنظر إلى الأدب (النص) أنه مشكل من نصوص وليس بفعل البنية التحتية (المجتمع) حتى ولو جعلنا المجمع نصًا وجعلنا افتراضاً الأديب ينتج نصه بفعل التطور المجتمعى فإن النص هنا سيصبح خاضعًا لعلاقات جدلية بين البنية المادية والبنية الثقافية، والنص فى التناصية لا يقوم على العلاقة الجدلية بين بنى مادية وبنى ثقافية بل على العلاقة بين نصوص فالنصوص ليست سلعاً.

٢ـ النص ليس مرآة للمجتمع ولا يعكس الوجود الاجتماعى المادى للناس. وإلا فالناس فى نص القبانى كلهم برجوازيون متحضرون، ولكن الواقع ينفى ذلك واقع النص والواقع الحقيقى.

قد تعبر عن الواقع روايات حنا مينه مثلاً. أو نجيب محفوظ فتعكس صورة صادقة لهذا الواقع ولكنها ليست كونية) وقد تعبر عن ذلك نصوص المعارك كنصوص إيلوار فى الحرب الفرنسية الألمانية. أما أن الواقع الاجتماعى يجد مرآته الحقيقية فى الأدب فهذه فرضية

خارجية عن الأدب.

٣- إن النص لا يعبر عن تطور المجتمع ووصوله إلى مرحلة تسمح للنص المنتج أن يكون مرآة له. وإلا ماذا نقول عن روايات أمريكا اللاتينية التى وصلت مرحلة من التطور لم تشهدها حتى الآن الرواية فى البلاد الأكثر تقدماً وذات الإمكانيات المادية القوية والبنى التحتية المتينة والمتماسكة؟! ولو كان الأدب صورة عن الواقع لأصبح أى متكلم عن الواقع أديباً بغض النظر عن مهنته الأصلية أو مستوى ثقافته أو طبقته الاجتماعية.

٤- إن بروز الأجناس والتيارات والظواهر فى أدب ما ليس دائماً بمسببات داخلية منطلقة من داخل الأدب ذاته، بل قد تكون خاضعة للنص الوافد وفق هيمنة أو مثاقفة الأخير أو بفعل فرد كما حصل مع "شوقى" ومسرحه الجديد. ومع طه حسين ونقده القائم على الشك. أو بفعل جماعة، كما حدث مع شعراء المهجر أو شعراء أبوللو أو شعراء مجلة شعر ولا نجد تياراً وافداً لاقى ترحيباً شاملاً مثل تيار الوجودية فقد تبنته مؤسسة نشر الآداب) . لذلك فالتطور ليس بفعل اجتماعى دائماً.

٥- والتناصية تنظر إلى النص تشكله النصوص وليس للتتابع الزمانى احترام عند النص المركزى، فهو يأخذ من نصوص متقاطعة فى الزمان نصوص أضاعت أوراق ميلادها وكأنها تصرخ مع القبانى تاريخى مالى تاريخ، إنى نسيان النسيان .

(٢-٣) التفاعل النصى ومصطلحات النقد العربى القديم

... وكان سعيد بن حميد كثير التعويل على غيره ..

وكانوا يقولون فيه: لو قيل لكلام سعيد وشعره ارجع إلى أهلك، لما بقى معه شيء، ولبقى ساكتاً) (٢٦٥).

هذا الخبر وأمثاله يجعلنا نناقش القضية من خلال نصوص تراثية فمثلاً يفيدنا الخبر الذى بدأنا فيه فى الاستنتاجات التالية:

نص سعيد تخلّق من نصوص معاصرة له أو سابقة عليه.

لا يوجد مؤلف سعيد ليس مؤلفًا لنصه أى أن سعيداً يدّعى أن النص له.

إمكانية إرجاع المادة النصية (نص سعيد) إلى نصوص وإرجاع النصوص بدورها إلى أهلها.

وعلى ما فى هذه الاستنتاجات من قرب أو بعد من حقل التفاعل النصى، غير أن الأمر لا يقودنا إلى استنتاج صحيح حول هذه القضية، بل يحفِّز فينا الرغبة لولوج العقل النقدى العربى القديم، وذلك لمعرفة القوانين الناظمة لعلاقات النصوص، والضابطة للشعرية فى الآن نفسه. الأمر الذى يجعلنا نتساءل: هل عرف العرب التناصيّة؟ وهل اشتغل النقاد العرب بها؟ ثم هل هناك ثمة مصطلح يقارب فى دلالته دلالتها الغربية؟ وهل حقًا ما يُشاع بأن التفاعل النصى هو السرقة وأنه عملة قديمة بصك جديد؟!

أم أنه التضمين أو الاقتباس أو النسخ أو السلخ.. أم.. أم.. إلخ..

هل جميع المصطلحات التى تنضوى تحت العنوان/ اليافطة/ السرقات والتى تزيد على خمسين مصطلحًا تتشابه فى الدلالة مع ما تنضوى تحته؟ أم أنها خارج ما يسمى سرقة؟ وهل تدخل حقل التناصية أم أنها غريبة عنه؟

لا شك أن العرب قد عرفوا العلاقات النصيّة، وأنهم نمطوا هذه العلاقات وحددوا لها الدرجات والمستويات ولكن ما هذه العلاقات؟

تمحور الفكر النقدى العربى حول ثنائيات لم تنفك أن تكون الأساس فى الذهنية العربية من مثل:

(١) السابق واللاحق (السلف والخلف) الابتداع والاتباع، القدم والحداثة، الأصل والتقليد، الأول والآخر... إلخ.

(٢) نظم هذه الثنائيات نقد: الموازنة، المفاضلة، الدفاع عن القدماء أو المحدثين، الوساطة بين شاعر وخصومه.

(٣) اشتغل النقد بمصطلحات تؤدى الهدف: المناقضة (النقائض) ، المعارضات، السرقات.

(٤) درس النقاد العرب النصوص من ناحية: اللفظ، المعنى، الأسلوب) ، متفرقة ومجتمعة.

ليس هذا فقط بل تقودنا جملة أقوال إلى حقل التناصية فقد فطن ابن المقفع ... - ١٤١هـ - وفى وقت مبكر - إلى وجود نصوص سابقة على النص المنجز تبدّد ادعاء مؤلفه بحق الملكية الكاملة له أو القول باختراعه، يقول:

"فمن جرى على لسانه كلام يستحسنه أو يستحسن منه، فلا يعجبن به إعجاب المخترع المبتدع، فإنه إنما اجتباه، ومن أخذ كلاماً حسناً عن غيره فتكلم به فى موضوعه على وجهه فلا يزين عليه فى ذلك ضؤولة أن لا يكون هو استحدث ذلك وسبق إليه"(٣٦٦).

قد يكون فى كلام ابن المقفع شىء من الحدة فى الحكم، وقد يكون كلام أحمد بن أبى طاهر أقل حدة منه فى تفسير التفاعل

النصى يقول: "كلام العرب ملتبس بعضه ببعض وآخذ أواخره من أوائله، والمبتدع منه والمخترع قليل إذا تصفحته وامتحنته والمحترس والمحتفظ من المتقدمين والمتأخرين لا يسلم أن يكون آخذاً من كلام غيره وإن اجتهد فى الاحتراس، وتخلل طريق الكلام وباعد فى المعنى، وأقرب فى اللفظ وأفلت من شباك التداخل ومن ظهر أن كلامه لا يلتبس بكلام غيره فقد كذب ظنه وفضحه امتحانه"(٢٦٧).

والأخذ كما هو واضح فى القولين يتم فى الكلام، والكلام الذى يقصدونه اللفظ، ولكن هذا لا يعنى أن الأخذ لا يكون فى المعنى أو فى الأسلوب، فقد تنّبه النقاد العرب إلى هذين الحقلين (المجالين) فقال أبو هلال العسكرى فى الصناعتين: "إنه ليس لأحد من أصناف القائلين غنى عن تناول المعانى ممن تقدمهم. والصب على قوالب من سبقهم"(٢٦٨). والقوالب تعنى المنوال الذى يذكره ابن خلدون ويذكره عبدالقاهر الجرجانى قبله بقرون وكلها تعنى الأسلوب.

عرف النقاد العرب تداخل الأنساق وتداخل السياقات، كما عرفوا هجرة الألفاظ والمعانى من غرض إلى غرض بل إنهم عرفوا "تداخل الأجناس" أى تداخل الشعر والنثر، أو التناصيّة الإجناسية فحضوا فى كتبهم على التزود بالقراءات المختلفة للشعر والخطب والأمثال وليس فقط قراءتها بل وحفظها، وابن طباطبا العلوى (٣٢٢هـ) يدعو جهاراً إلى نقل المعنى اللطيف من الكلام فى الخطب والرسائل والأمثال وإعادة سبكه شعراً، لأن ذلك أخفى وأحسن ويشبّه الشاعر الذى يقوم بهذه العملية بصائغ يذيب الذهب والفضة المصوغين فيعيد صياغتهما بأحسن مما كانا عليه(٢٦٩).

وأبو حيان التوحيدي يقول على لسان أحد شيوخه: "وما أحسن معونة الكلمات القصار المشتملة على الحكم الكبار لمن كانت بلاغته في صناعته بالقلم واللسان، فإنها توافيه عند الحاجة وتستصحب أخواتها على سهولة، وهكذا مصاريع أبيات الشعر، فإنها تختلط بالنثر متقطعة وموزونة، ومنتثرة ومنضودة"(٣٧٠).

أورد النقاد العرب أخباراً تشي بوقوع الشاعر تحت سلطة النصوص المعاصرة له أو السابقة، ومحاولة هذا الشاعر الخروج من حالة المماثلة إلى حالة الاختلاف، ومنها دخول أبي تمام في برميل مصهرج والتقلّب فيه يميناً وشمالاً. وعندما سئل عن ذلك قال: كنت في قول أبي نواس كالدهر فيه شراسة وليان. أردت معناه فشمس عليّ، حتى أمكن الله منه، فصنعت:

شرست بل لنت بل قانيت ذاك بذا فأنت لا شك فيه السهل والجبل

ومثله ما يذكر عن جرير وهو يتمرّغ في الرمضاء، ليأتي ببيت شعر يغلب به بيتاً للفرزدق وهذه الحالات يدعوها بلوم بسلطة الموروث وبقلق التأثير(٣٧١).

الحقيقة كل الأقوال السابقة تدخل في صميم قضية التفاعل النصي، وتناقش ما يناقشه التفاعل النصي، ولكن هذه الأقوال رغم جمعنا لها بعد أن كانت نثاراً؛ ورغم وضعنا لها بهذا التسلسل لتبدو متناسقة منسجمة إلاّ أنها عجزت أن تشكّل نظرية تحقق ما طرحته؛ وتضع الأسس لاشتغال العلاقات النصية، وضبطها كما ضبطها التفاعل النصي. وحتى ولو بالغنا في قولنا بأن هذه الأقوال تتجه

نحو تأسيس نظرية، فإن جميع النقاد العرب القدامى وجهوها نحو ما يسمى مجازاً "بنظرية السرقات"(٣٧٢)، فاعتبروا أن السرقات تفسّر تخلق النص، ووجوده، فهل كانت "السرقات" تقابل ما يسمى بالتناصية حقاً؟

الحقيقة إن مجرد القول إن الممارسات التى تخلق النص هى سرقات فيه تجنٍّ وحرف لهذه العملية نحو دلالة أخلاقية لا أدبية.

وحتّى لا نظلم النقد العربى فى توجهه نحو السرقات نحاول أن نعرض ماذا تعنى السرقة؟

وكيف جاء طرحها، فهل جاءت على أنها مصطلح نقدى يصف عملية إنتاج النصوص؟ وأنه برىء من الدلالة الأخلاقية أم أنه جاء ممخضاً بدلالته المعجمية؟!

يقول الأصمعى: "إن تسعة أعشار شعر الفرزدق سرقة"(٣٧٣)

ويقول دعبل الخزاعى: "إن ثلث شعر أبى تمام سرقة"(٣٧٤).

والعددان يدلان على قصيدة. فلو اكتفينا بالأول لقلنا إنّ السرقة هنا يمكن أن يفهم بها مصطلح التفاعل النصى ويمكن أن يفسّر بها أن النص متخلّق من عدد هائل من النصوص السابقة. وإن الإضافة ليست كبيرة بل هى عشر واحد، ولكن العدد الثانى ينفى هذا الاعتقاد فالثلث أقل بكثير من النسبة الأولى. ولكن عبر بحثنا فى كتب النقد القديم التى تناولت السرقة نعثر على ما يبدد براءة اعتقادنا الأول. فالقاضى الجرجانى يعرّفها على النحو التالى:

"والسرقة – أيدك الله – داء قديم وعيب عتيق". وحتى لا نبقى فى إطار الوصف البلاغى نكمل كلام القاضى الجرجانى لنجلو ما كانوا

يريدون بمصطلح السرقة يقول:

"وما زال الشاعر يستعين بخاطر الآخر، ويستمد من قريحته ويعتمد على معناه ولفظه. وكان أكثره ظاهراً كالتوارد، وإن تجاوز ذلك قليلاً فى الغموض لم يكن فيه غير اختلاف الألفاظ"(٣٧٥).

فهل بعد هذا القول قول؟!

نحن لا نظن بمصطلح السرقة السوء، لكن النقاد صوروه على هذه الشاكلة. فهو عيب ممارس إمّا باد للعيان أو خفى. وإن السرقة تامة فى اللفظ والمعنى، وإن الاختلاف فى اللفظ لا يمنع من إطلاق صفة السرقة على النص اللاحق، الأمر الذى جعل الشعراء ينفون هذه التهمة عنهم وعن أشعارهم لأنها ليس فقط تسلبهم إبداعهم بل وتسلبهم أخلاقهم، فطرفة بن العبد كان قد تنبّه فى وقت باكر إلى ذلك فحاول نفى هذا العار عن نفسه وذلك بنفيه عن شعره يقول:

ولا أغير على الأشعار أسرقها
عنها غنيت وشرّ الناس من سرقا
وإن أحسن بيت أنت قائله
بيت يقال له، إذا أنشدته، صدقا(٣٧٦)

وهنا نفى آخر لمقابلة السرقة بالتفاعل النصى فبالإضافة إلى أن السرقة عيب (خلق) خارجى يتولّد من القول الاجتماعى فإن طرفة يعتقد أن ما يقابل هذه السرقة هو الصفاء وأنى له ذلك؟ فالشعر مشوب بالشعر وبغير الشعر دائمًا ويبدو أن السرقة لا تجلب العار فقط، بل إنها تلحق الأذى أيضاً، ورغم أن الحدّ الشرعى لا يطبّق على سارق الشعر كما يروى الراغب الأصبهانى عن الصاحب قوله

فى صدر بعض رسائله:

"الحمد لله الذى لا يوجب فى سرقة الكلام قطعًا ولم يفرض لمنتحله حداً"(٣٧٧).

فإن الأعشى بن ميمون بن قيس سجن لاتهام النعمان بن المنذر له بسرقة أشعار غيره وانتحالها(٣٧٨).

ولكن إلى من تتجه الأصابع بالإشارة عند تقرير وجود السرقة؟ من الملاحظ أنها تتجه وفق ما استطلعناه نحو الأعلام المشاهير من الشعراء والكتاب، وغالبًا تأتى هذه التهمة سابقة ومقررة وهدفها الانتقاص من قدر الشاعر المتوجه إليه بالسرقة أولاً والانتقاص من شعريته ثانياً. ووقف خلف هذه التهمة عبر العصور أنظمة وحكام وأمراً ونقاد وشعراء وتملأهم غايات غير بريئة، يقول محمد مندور:

"إن دراسة السرقات لم تظهر كدراسة منهجية إلا عندما ظهر أبوتمام لسببين: خصومة عنيفة حول هذا الشاعر؛ وقد اتخذت مسألة السرقات سلاحًا قويًا للتجريح، وانقسم النقاد بين متعصب لأبى تمام يبعد عنه كل سرقة وبين متحامل عليه يرى أن معظم شعره مسروق وأنّه لم يجدد شيئاً".

ويتابع مندور: "... ثم يظهر المتنبى وقامت حوله خصومة جديدة فحاول أعداؤه تجريحه بإظهار سرقاته"(٣٧٩).

إذن لم تكن التهمة قائمة من داخل العملية النصيّة، بل تقررت من الخارج ودفع بها مركز ما. ولكن أين تقع السرقة؟ إنها شاملة لكل من اللفظ والمعنى والأسلوب، كما أسلفنا، الأمر الذى أشاع اضطرابًا بين النقاد فى تعريف السرقة وتحديد موقعها ودرجاتها.

فالسرقة هى أخذ اللفظ والمعنى معاً. يقول أبوهلال العسكرى وقد خصص بابًا كاملاً للسرقات: "فمن أخذ معنىً بلفظه كان له سارقاً"(٣٨٠).

وينقل ابن رشيق عن عبدالكريم النهشلى أحد شيوخه أن السرقة فى الشعر ما نقل معناه دون لفظه وأبعد فى أخذه"(٣٨١).

ويزداد التعريف والتحديد اضطرابًا حين يتعرضون إلى مواقع السرقة فهى تقع فى الألفاظ وفى المعانى:

(١) فى الألفاظ: "أن يتحفظ ألفاظًا بأعيانها من كتاب بعينه، أو من لفظ رجل ثم يريد أن يعد لتلك الألفاظ قسمها من المعانى، فهذا لا يكون إلا فقيراً وخائفًا وسروقاً"(٣٨٢). مع التنبيه أن كل كلمة سبق أن استعملت فى سياقات مختلفة وكل كلمة تحمل معها تاريخ استعمالاتها السابق.

(٢) فى المعانى: "ولا يغير على معانى الشعر فيودعها شعره... ويتوهم أن تغييره للألفاظ والأوزان مما يستر سرقته أو يوجب له فضيلة"(٣٨٣).

وتقع سرقة المعانى فى:

(١) البديع الذى ليس للناس اشتراك فيه كأن يأخذ شاعر معنى ليس له فيدعيه، ويصوغه صياغة جديدة وقد تأتى سرقته نسخًا أو تحسيناً(٣٨٤).

(٢) لا تكون إلا فى معنى صريح أو فى صيغة تتعلق بالعبارة"(٣٨٥).

(٣) لا تكون فى المعانى العقلية بل فى المعانى التخييلية، كأن

يأخذ السارق، أحد المعانى أو الأفعال التى شهرت لعلة من العلل فيحوّرها ويغيّر علتها بعلة أخرى فيوهم عندها أنه جدد وأبدع[٣٨٦].

(٤) ليس من سرقة فى المعانى التى تشترك بين الناس[٣٨٧].

(٥) تقول العرب بوجود معان عقم[٣٨٨]. هى كل ما ندر من المعانى ولأنها لا تلقح لذلك أسلمها الشعراء إلى أصحابها وتحاشوها وهذا من أغرب ما سمعت فكل معنى يتجدد عبر اقتباسه. ونلاحظ من ذلك أن الشاعر سارق سواء أعد للألفاظ معان جديدة أم أعد للمعانى ألفاظًا جديدة. ونحن لا نرى فى الفعل سرقة سواء أخذ الشاعر صيغة جاهزة أم تناول معان الحقيقة، يتبدى لنا مدى الاضطراب بين النقاد فى اعتبار المأخوذ أو المقتبس سرقة أم لا. فهناك حدّ قاس أقامه بعض النقاد وهناك تسامح فى الحدّ نفسه من نقاد آخرين. إذن المعايير فى تحديد السرقة لم تكن واحدة وقد بلغ بالنقاد الأمر أن يعتبروا الأخذ فى القرآن سرقة. فأول كتاب ألف فى السرقات والأمر لا يخلو من مفارقة كان بعنوان: سرقة الكميت من القرآن[٣٨٩]. لابن كناسة الأسدى (١٢٣ - ٢٠٧هـ) .

إن المفارقة قائمة فى أن القرآن كتاب مشترك بين جميع الناس؛ وأن ألفاظه ومعانيه وأسلوبه مباحة للأخذ منه، وعن وعى أو عن غير وعى وذلك لأن العرب كانت تتناقل عملها وكتاباتها عن طريق الرواية، وحفظ القرآن أو بعض سوره أو آياته شىء طبيعى وملزم، ولا شك أن الألفاظ والمعانى القرآنية كانت محور الحياة الإسلامية آنذاك ومحور الحياة اليومية. والكميت شاعر إسلامى فمن الأولى أن يكون أشد حفظًا للقرآن من غيره من الناس العاديين والقول بالسرقة من

القرآن فيه إساءة مبطنة ويبدو أنها غير مقصودة فالسرقة تعنى الأخذ والإخفاء وادعاء وانتحال المأخوذ، ولا أحد فى ذاك الزمان يجرؤ على ادعاء أن كلام الله من إنشائه. فالنص القرآنى كان له حضور واضح فى نص الكميت، وشكلت مجتزءاته بنى أساسية قام عليها نص الكميت. ولو كان فى تفاعل نص الكميت أية إساءة لنبه الخلفاء إلى ذلك. فلا داعى أبداً للفظة "سرقة" ويجب أن نسقط مثل هذه العنوانات التى لا تمثل عملية إنتاج النص بقدر ما تشيع الإحساس بوقوع جريمة تتجه أصابع الاتهام فيها نحو المؤلف؛ وهو المطلوب آنذاك، لذلك نقترح استبدالها بـ"تفاعل نص كميت مع النص القرآنى". ولا يخلو الكتاب الثانى الذى ألف فى السرقات من مفارقة أيضاً، فهو بعنوان (إغارة كُثير على الشعراء) للزبير بن بكار(٢٥٦هـ) (٣٩٠). لنلاحظ أن الإغارة هى سرقة، ولكن بمصطلح آخر، ثم ألف ابن السكيت (٢٤٤هـ) سرقات الشعراء وما اتفقوا عليه"(٣٩١)، وبعده ألف فى سرقة شاعر من شاعر (سرقات البحترى من أبى تمام) (٣٩٢)، ثم ألف ابن المعتز كتاب (السرقات) (٣٩٣).

ويأتى القرن الرابع ليحمل للسرقة اهتماماً أوسع، فنقاد القرن الرابع يجدون فى السرقة مجالاً لإظهار قدراتهم النقدية والثقافية، الأمر الذي يجعلهم فى شهرة من ينتقدون من الشعراء، إذ إنهم لا ينتقدون كما بيّنا إلا الشعراء المشهورين، أو كما يسميهم بلوم (الأقوياء)(٣٩٤)، لذلك نجد القاضى الجرجانى يقول: "هذا باب لا ينهض به إلا الناقد البصير والعالم المبرز. لذلك نشطت الحركة النقدية حول الشعراء المحدثين، وخاصة أصحاب البديع، كما نشطت

حركة أخرى حول شعر المتنبى -٣٥٢هـ) وكانت أشبه ما تكون بمعركة، ذلك لأن المتنبى كان متعاليًا على الناس؛ صاحب أنفة ومعتدًا بنفسه كثيراً، فكتب الحاتمى كتابين، حاول النيل فيهما منه ومن شعره: الأول فى سرقاته العربية (الرسالة الموضحة) والثانى فى سرقاته اليونانية (الرسالة الحاتمية) ثم ألف ابن وكيع التنيسى (٣٩٣هـ) كتاب "المنصف للسارق والمسروق" ولم يكن فيه كذلك ابن رشيق يقول: "سمى كتابه المنصف مثلما سمى اللديغ سليمًا وما أبعد الإنصاف عنه"(٢٩٥). وهذا ما جعل ابن جنى (٣٩٢هـ) يؤلف كتابًا يرد فيه على ابن وكيع سماه "النقض على ابن وكيع فى شعر المتنبى وتخطئته"، ثم اتخذ القاضى الجرجانى (٣٩٢هـ) موقفًا وسطًا بين المتنبى وخصومه فألف: الوساطة بين المتنبى وخصومه.

نلاحظ من هذا الكتاب الهدف الحقيقى الذى قامت عليه السرقة. ونلاحظ ما يلحقها من تعسف فى الدراسة وفى الأحكام، فالغاية تؤدى إلى نتيجة منصاعة أساسًا نحوها، ويأتى الحكم القيمى غير موضوعى بل متجنيًا فى الغالب. وهذا ما جعل السرقة لا تعبّر عن عملية الإنتاج النصى بل هى حكم خارج الإنتاج.

لا شك أن الاتساع فى هذا البحث (بحث السرقات) قد اتجه نحو الاختصاص والدقة فى سنّ المصطلحات، دقة لا يماثلها أى بحث نقدى آخر، ولكنها وللأسف مصطلحات غير بريئة وغير حيادية.. فالبحث فى السرقات الذى توزع على الكتب المختصة وعلى الكتب النقدية الأخرى (البيان والتبيين – فحول الشعراء للأصمعى – طبقات فحول الشعراء لابن سلام – الشعر والشعراء لابن قتيبة

والموازنة للآمدى الخ) وتناول الشعر مثلما تناول النثر فى الدرس، بحث مجتزأ، أى لا ينظر فيه الناقد إلى المأخوذ ضمن السياق الذى حلّ فيه، ولا يقرأه وهو مندمج فى سياقه الجديد ولا فى وظيفته الجديدة، بقدر ما يدلل عليه أو يشير إليه.

إن كتب النقد تكتفى بإيراد اللفظ أو المعنى وتمنحه تسمية تضمين، سلخ، مسخ، حلّ.. الخ) وتورد بيتاً، وتورد بعده بيتًا لشاعر آخر، أو لأكثر من شاعر، البيت الذى تمّ فيه هذا الأخذ.

لذلك لم يملك النقاد العرب نظرة كلية لظاهرة إنتاج النص، بل لم يعرفوا ما يسمى بـ (التفاعل النصى) ، فبقيت أقوالهم التى أوردناها فى بداية هذا البحث مجرد أقوال، ينتفى معها القول بمعرفة العرب لظاهرة التفاعل النصى بمجرد دخولها حيز التطبيق أو الممارسة.. وكل هذا لسيطرة طاغية، الأمر الذى جعل البحث فى السرقات يتجه نحو ترسيخ الثنائيات، وترجيح أحد طرفيها، وجعل الفكر العربى النقدى متمركزًا فى أحدها، أى حول "الأصل" و"السابق" و"الإبداع"، بينما كان الطرف الثانى "التقليد" و"اللاحق" و"الاتباع" مهمشاً عن قصد.

ولا يكتفى النقاد بتوجيه نقدهم إلى هذه القيم بل يلحقونها بحكم قيمى.. فالأصل هو الأفضل، وهو المبدع، السابق، والأول، الأمر الذى يجعل المعانى الأخرى تتجه نحو هذا الأصل، وتحاول أن تقترب منه وتشاكله ما استطاعت إلى ذلك سبيلاً.. فهو نص نموذجى. وهذا ما جعل كتب النقد تهتم بهذه النصوص دون غيرها، ودون التفكير فى الأسس التى قامت عليها أو البحث الذى جعلها أصلاً أو

نموذجاً، وهنا لابد أن نسجل دعوة لقراءة هذه النصوص من جديد، والتفكر فيها، والالتفات بشيء من الاهتمام إلى النصوص التى هُمّشت والنظر إليها. ولا تستبطن دعوتنا القول برفعها لتكون نماذج أو مراكز أخرى بل لإعادة الاعتبار لها أولاً، ولما قد تملكه من معرفة ثانياً.

وهذه نقاط اختلاف أخرى، فالتفاعل النصى لا يعترف بالأصل ولا بالنموذج ولا بالحكم القيمى.. فالأصل يعنى من قال أولاً، حتى إنهم أصدروا كتباً بهذا العنوان "الأوائل"، وفى التناصية لا يوجد نص أول، بل لا يوجد مؤلف حتى يكون هو الأول، إذ كل واحد لو عرفنا سابقيه فهو فى موقع الآخر، والنص ينطوى على مستويات أركيولوجية مختلفة، وعلى عصور ترسبت فيه تناصياً الواحد عقب الآخر، دون وعى بالضرورة من مؤلفه.. وتحوّل الكثير من هذه الترسبات إلى مصادرات وبديهيات ومواصفات أدبية يصبح من الصعب إرجاعها إلى مصادرها أو حتى تصور أن ثمة مصادر محددة لها.. فقد ذابت هذه المصادر كلية فى "الأنا" التى تتعامل مع النص كاتبة أو قارئة أو ناقدة.. والأنا التى تتعامل مع النص ليست موضوعاً غفلاً إزاءه، لذلك لا يهم ولا يؤثر فى النص كونه، نصاً منجزاً) إن كانت نسبته لامرئ القيس أم لعمرو بن قميئة أم لأحد الصعاليك الذين كانوا معه، لزهير بن أبى سلمى أم لقراد بن حنش من غطفان ، لعنترة أم لأخيه خراش(٢٩٦).

انطوى عدد كبير جداً من المصطلحات تحت "باب السرقات" فى الكتب النقدية القديمة كلها.. وبالنظر إليها، تبيّن لنا أنها وضعت

تحت هذا الباب جزافًا وليس عن تفكّر أو دراية.. فنحن لا نقبل أن يكون الاقتباس مثلاً سرقة، فالاقتباس مصطلح يعنى(الأخذ من معانى أو ألفاظ القرآن الكريم) ، لذلك فهو مصطلح تحصل شيئًا من القداسة، فتخيل أن تكون هناك "سرقة مقدسة" كم يتحمل هذا التركيب من مفارقة؟!

ثم هل التضمين سرقة؟ وهل مصطلحات مثل السلخ والمسخ والحل والعقد والإيضاح والعكس.. إلخ سرقة؟ ثم إن هناك من يخرج إليك بفتوى لا تقل طرافة عن الادعاء السابق، فيصنّف المصطلحات التى استنها هو أو غيره من النقاد صنفين، ويعطيها حكمًا قيميًا وحكمًا تراتبيًا فى الآن نفسه.. فيقول: سرقة حسنة سرقة سيئة وسرقة مستحبة وسرقة مستقبحة، أخذ جيد وأخذ سيء.

وتجد كلمات مثل وفق ولم يوفق، أحسن ولم يحسن (٢٩٧)، وهذا دلالة الانشداد إلى نموذج له قدسية معينة عند النقاد كان يجب على الشعراء والكتاب السعى نحوه ومحاكاته كما ذكرنا، فلم يع العرب هجرة الدوال وتحرر المدلولات وانزلاقها الدائم عن دوالها.

- الحقيقة أمام هذا الخلط فى المصطلحات نجد من الأسلم لنا وللأجيال القادمة أن نسعى إلى فرزها من وجهة نظر تناصية، يكون النص فيها فسيفساء من نصوص أخرى، ثم تشربها وتحويلها بآليات مختلفة، فما يدخل فى علاقة تفاعل النصوص نبقيه، ونبعد المصطلحات التى لا علاقة لها بعملية تفاعل النص مع نصوصه المنحدر منها أو نصوصه الداخل فى تشكيلها.. فنبعد «مصطلح السرقة» عن حقل تفاعل النصوص للأسباب التى حللناها وللنتائج

التى خلصنا إليها، فالسرقة مصطلح خارج عملية تكون النص، ومجاله فى القوانين التى تضمن الحقوق الفكرية وليس هنا، فالنص متكون سواء تم نسبته أم لم تتم، والسرقة تبحث فى نسبة النص وليس فى النص، وهدفها معرفة المؤلف وليس معرفة النصوص الداخلة فى إنتاج النص.

يلحق بالسرقة مصطلحات تشبهها فى الدلالة مثل الادعاء والإغارة والانتحال والغصب والاختلاس والاصطراف والإلحاق والاجتلاب، وهى قريب من قريب[٣٩٨] كما يقول ابن رشيق.. وكذلك لا نجد مبرراً لمصطلح المواردة، فلاشك أن النص لكى يكون نصاً فهو لابد أن يتميز عن غيره، وقولهم عقول رجال توافق على ألسنتها يعنى بوجود بنية واحدة ومركز واحد ونظام مسيطر ومنتج لجميع النصوص، وكم يتوافق هذا المصطلح مع منطق البنيوية!

ونحن نلغى التشابه بين أى منتج يصدر عن مؤلفين مختلفين فى زمن واحد أو فى زمنين مختلفين فلا يوجد تشابه إلا بالنسخ وحتى التوائم غير متشابهة تماماً وحتى إن تشابهت بصماتهما فإننا نقول بعدم تشابههما، وذلك لأنهما ذاتان مختلفتان.. فذلك المثال الذى يورده النقاد العرب للدلالة على التوارد هو من خلط الرواة لأن ثقافة العرب الأولى كانت متمركزة حول الصوت، وما أن أعيد البيتان إلى سياقهما حتى تبين أن البيت المختلف حوله أصيل فى قصيدة امرئ القيس وغريب عن قصيدة طرفه والبيتان هما:

وقوفًا بها صحبى على مطيّهم

يقولون لا تهلك أسىً وتجمّل

(امرؤ القيس)

وقوفًا بها صحبى على مطيهم

يقولون لا تهلك أسىً وتجلد

(طرفة)

فلا مواردة كما يقول أكثر النقاد العرب ولا تضمين كما يقول ابن سلام ولا أخذ كما يقول ابن قتيبة.

ويوضّح الغذامى أن حرفى اللام والميم عند العرب متواتران مما يسبب هذه المشابهة فى رواية البيت(٣٩٩). إذن هو بيت واحد وليس بيتين متشابهين، لأن النص يمكن أن يتكرّر، ولكنه من الصعب أن يخلق مرتين.

أيضًا نبعد مصطلح النسخ من باب السرقة ومن التفاعل النصى، لأنّه لو كان فى النسخ سرقة لكانت آلة التصوير الحديثة أكبر سارق، ثم النسخ ليس إعادة خلق للنص، ولكن وجود النص بكامله أو مجتزأ فى سياق آخر يجعله متفاعلاً نصياً جديداً كتابة وقراءة.

أيضًا ندخل المعارضة والنقيضة فى مصطلحات التناصية ولا "نعتبرهما سرقة"(٤٠٠).

فكلاهما يحمل معنى الاحتذاء أى اتباع قصيدة ما فى أسلوبها واستخدام قالبها والصب عليه، مع الالتزام بحرف الروى والقافية والغرض. وإبراهيم عوضين يرى فى المعارضة سرقة، لأنها برأيه "أخذ أفكار ومعانى الغير، والصبّ على قوالب مستعارة من الآخرين"(٤٠١).

ونحن لا نراها كذلك بل هى محاكاة ساخرة، أو تناصية من نوع

خاص، نطلق عليه التعلُّق النصى. أما النقائض فهى أن يتجه الشاعر إلى آخر بقصيدة، هاجيًا أو مفتخراً، فيعمد الآخر إلى الردّ عليه هاجيًا أو مفتخرًا ملتزمًا بالبحر والقافية والروى الذى اختاره الأول"(٤٠٢).

ونحن لا نجد في النقائض سرقة بل نجد فيها تناصًا محوّلاً. والخلاف بين النقائض والمعارضات كامن فى أن النقائض آنية أى تحدث فى العصر نفسه بين نصين أحدهما ينشأ على الثانى، يفنّده، أمّا المعارضات فتتم فى أزمان مختلفة، وليس بالضرورة أن تتحمل معنى الفخر أو الهجاء بل هى تختار نموذجاً تحاكيه. ولا تسعى إلى نقضه بقدر ما تسعى إلى مضاهاته وتجاوزه فنياً. والاختلاف فى المعارضة والنقيضة، شىء طبيعى تفرضه (الفترة الزمنية واختلاف القائل المنشئ) واختلاف موارده. وهى عندنا من علاقات التناصية واسم العلاقة "التعلُّق النصّى" لأنه فى النقائض والمعارضات يتم استحضار نص بعينه ويتم تحويله والاشتغال عليه.

ونخرج نظم النثر وحلّ الشعر من باب السرقة إلى التناصية ولا نجد داعيا لقول ابن رشيق "أجلّ السرقات نظم النثر وحلّ الشعر"(٤٠٣). ونضيف من عندنا مصطلحات التعريب، النقل من لغة إلى لغة، (الترجمة) ، والتوظيف والاستلهام والاستحضار والاستدعاء إلى حقل التفاعل النصى.

نخرج مصطلحى الاختراع والإبداع من حقل التناصيّة، لأن فيهما معنى "الأصل والأولية" أما المصطلحات الأخرى فإننا ندخلها فى التفاعل النصى، فهى تصف آليات اشتغال النص اللاحق على

النص (النصوص) السابق ولا ضير من استخدامها. الأمر الذى يجعلنا نقول: إن العرب رغم اجتزائهم للنصوص المدروسة فإنهم قد سنّوا مصطلحات غاية فى الدقة، ويمكن أن نقع من خلالها على عمليات التفاعل النصى، وهى غير نهائية، فالتفاعل النصى ينتج النصوص، وطالما أن هناك نصوصًا فإن الآليات ستتولد وستضاف إلى آليات التفاعل السابقة، الأمر الذى يتناسب وزمن النص أو أزمانه الموروثة. سنوضّح فى الخطاطة البسيطة التالية المصطلحات التى تنتمى إلى حقل التناصيّة والمصطلحات التى لا تنتمى إلى حقل التناصيّة. واعتمدنا فى حصرها مصادر ومراجع كثيرة منها: "العمدة"، تحرير التجبير، حلية المحاضرة، المنصف، النقد المنهجى عند العرب، عيار الشعار، منهاج البلغاء الوساطة. ومن المراجع قضايا النقد الأدبى ومشكلة السرقات لمحمد مصطفى هدارة، ونقد المتنبى فى القرن الرابع الهجرى لمحيى الدين صبحى وغيرها.

(١-٢-٣) جدول المصطلحات التى تنتمى إلى التفاعل النصى والمصطلحات التى لا تنتمى إلى التفاعل النصى

المصطلحات التى لا تنتمى إلى عملية التفاعل النصى

المصطلحات التى تنتمى إلى عملية التفاعل النصى

١- السرقة أخذ كامل اللفظ والمعنى.

أخذ بعض المعنى، كامل اللفظ وبعض المعنى.

عندنا) أخذ النص بكامله وادعاء الأبوة له

٢- الاحتيال

٣- الغصب: أخذ النص غلبة على حياة قائله

٤ـ الإغارة: أخذ المعنى بأسره واللفظ بأسره يتناول النص شاعر أكثر شهرة) .

٥ـ الاختلاس

٦ـ الاستلحاق: يعجب بنص فيلحقه بنصوصه

٧ـ الاصطراف: يصرف النص شخص يعجب به وقد يكون صاحبه الحقيقى ميتاً

٨ـ الانتحال: من يدعى شعراً لغيره وهو يقول الشعر.

٩ـ الإدعاء: إن كان لا يقول الشعر وانتحل قول غيره.

١٠ـ المواردة

١١ـ النسخ

١٢ـ الموازنة

١٣ـ الاختراع: خلق معان لم يسبق إليها أحد.

١٤ـ الإبداع: الإتيان بلفظ لم تجر العادة، بمثله لذلك قبل البديع).

١٥ـ الاجتلاب.

١٦ـ المرادفة: أخذ البيت هبة الاسترفاد.

١ـ السلخ: أخذ المعنى وبعض اللفظ.

٢ـ المسخ: قلب المعنى وتغيير بعض اللفظ.

٣ـ الاهتدام: السرقة فيما دون البيت ونقترح أخذ عوضًا عن سرقة .

٤ـ النظر: تساوى المعنيين فى المأخوذ والمأخوذ منه دون اللفظ، وإخفاء الأخذ.

٥ـ الملاحظة: التحويم حول المعنى.

٦ـ الموازنة: الإتيان بنص (بيت) يوازى تمامًا البيت المتوازى معه

بالتفعيلات والإيقاع وليس ضرورة أن تشابها فى المعنى (وكيف يعود مريض مرضاً، يوازيها وكيف يعيب بخيل بخيلا .

٧ـ الاقتضاب.

٨ـ التضمين: قصدك إلى البيت أو فى آخره، وغالباً ما يحمل إشارة مثل كذا، أو القسيم وتضمينه فى وسط شعرك أو كما قال فلان أو كقول وبعدها يتم إيراد المضمون.

٩ـ الاقتباس: تضمين آية أو حديث شريف.

١٠ـ الإلمام: أخذ استعارة اكتشفها شاعر (مؤلف) قبله. وهو فى موقع الملم بها.

١١ـ التناسب: اختلاف الألفاظ واتفاق الأغراض.

١٢ـ النقض: نقض معنى من سبقه.

١٣ـ النقل: أخذ المعنى من فن إلى فن، ومن غرض إلى غرض، "من الغزل إلى المديح" أو «من الأمثال إلى الأشعار».

١٤ـ الزيادة.

١٥ـ التأكيد.

١٦ـ التعريض.

١٧ـ التوليد لفظى: يستحسن لفظاً من كلام غيره فى معنى فيضعه فى معنى آخر.

١٨ـ معنوى: يستخرج معنى من معنى شاعر تقدمه أو يزيد فيه زيادة ولا يُسمى اختراع لما فيه من اقتداء بغيره دون اللفظ).

١٩ـ التكرار: تكرار لفظة بعينها ـ جملة بعينها ـ بيت ما ـ قافية ما ـ نص ما.

٢٠ـ التعميم: يكون المعنى أو اللفظ عاماً فيتم تخصيصه.

٢١ـ التخصيص: يكون المعنى أو اللفظ عاماً فيتم تخصيصه.

٢٢ـ الاختصار:

٢٣ـ الاختزال.

٢٤ـ التوسع.

٢٥ـ التكثيف.

٢٦ـ الاكتفاء: الاقتصار من كلمة على بعضها أو من كلام على جزء منه.

٢٧ـ الاحتباك: نوع من الاختصار.

٢٨ـ الإيداع: أن يعمد الشاعر إلى نصف بيت لغيره يودعه نثره.

٢٩ـ التفصيل: أن يعمد الناثر إلى نصف بيت لغيره يودعه نثره.

٣٠ـ التمليط: أن يعمد الشاعر إلى بناء بيت أو يكون الشطر الأول فيه لغيره تشبه التشطير.

فيقول له ملطّ لي أي بحضور الشاعر الآخر) ويثني.

التوطيد يبنى على نصف البيت أبيات القصيدة.

٣١ـ الاستعانة: يستعين الناثر ببيت لنفسه.

ـ يستعين الشاعر ببيت لغيره يوطئ له توطئة لائقة.

ـ يستعين الناثر ببيت لغيره يوطئ له توطئة لائقة.

٣٢ـ التشهير: يستعين الناثر ببيت لنفسه.

٣٣ـ الاشتراك: نصف بيت له ونصف بيت لغيره تمليط) .

٣٤ـ الإيضاح.

٣٥ـ الاستعارة.

٣٦ـ العكس: تبديل المعنى أو عكسه.

٣٧ـ التركيب.

٣٨ـ الاستيحاء: يستوحي يستدعي معاني من قراءاته) .

٣٩ـ التأثير: أن يأخذ شاعر أو كاتب بمذهب.

٤٠ـ الاحتذاء: أن يسلك أسلوبًا ومعنى وغرض مؤلف آخر.

٤١ـ استعارة الهياكل: أن يبني نصه على قصة، أسطورة، قصيدة.... الخ) .

٤٢ـ النوادر (الإغراب) يأخذ معنى مبتذلاً شهيراً فيبرزه في صورة جديدة تكسوه غرابة وكأنه لم يكن مستعملاً.

٤٣ـ التشطير.

٤٤ـ التخميس.

٤٥ـ التسبيع.

٤٦ـ الأخذ.

٤٧ـ الإشارة: كلمة أو كلمات تدل مباشرة إلى حدث ما أو دلالة صحيحة.

ما لفظ قليل مشتملاً على معنى كثير بإيماءة ولمحة تدل عليه).

٤٨ـ التلميح: إشارة المتكلم في كلامه لآية أو حديث أو شعر مشهور أو مثل سائر أو قصة.. الخ.

٤٩ـ التلقيم:

٥٠ـ الحل: تحويل الشعر إلى نثر.

٥١ـ النثر: تحويل الشعر إلى نثر.

٥٢ـ العقد: تحويل النثر إلى شعر.

٥٣ـ النظم: تحويل الكلام إلى شعر قصيد) .

٥٤ـ التجميل.

٥٥ـ الموازنة.

٥٦ـ التمثيل: تقرير المعنى بذكر نظائره وفيه تشبيه ضمنى.

٥٧ـ الحذف: الاكتفاء بيسير القول إذا كان المخاطب عالمًا بمرادها فيه.

٥٨ـ الاتفاق: فى الغرض.

٥٩ـ التعريب.

٦٠ـ الترجمة.

٦١ـ النقل: من لغة إلى لغة.

٦٢ـ الاستدعاء، والاستحضار ـ الاستلهام – التوظيف : ولا نجد فيه اختلافًا ذى بال وهى مستخدمة فى جل الأبحاث ويمكن أن تنطوى تحت التناصيّة.

(٢-٢-٣) نتائج:

– التناصية Intertextuality لا تتساوى ودلالة أى من المصطلحات العربية القديمة منفردة أو مجتمعة.

– التناصية :تنظر إلى النص على أنه مجموعة من النصوص تفاعلت بآليات مختلفة لإنتاجه.

– النقد العربى: ينظر إلى النص على أنه مسروق من نص هو الأصل والنموذج، بينما لا تعترف التناصية بنص أصل أو نص نموذج، فلا يوجد "أصل" يدْعى الصفاء (النقاء) والنص النموذج هو الدوران حول مركز، قيمة، مدلول تقف وراءه أيديولوجية ما أو نظام ما مسيطر.

- لم ينظر التحليل النقدى العربى للنصوص عبر المصطلحات النقدية العربية إلى النص نظرة كلية بل نظر للمجتزءات منه، مما جعل الحكم على إنتاجية النص يأتى تعسفياً فيرفعون نصاً ويتهمون آخر بالسرقة.

- لم يتوجه النقاد العرب لجمع دلالة النص الكلية المتأتية من نصوصه التى يتعالق معها ولم يسعوا للقبض على شعريته. فبحث السرقات لا يحقق شعرية النص بقدر ما يبدد هذه الشعرية، ويطعن فى مؤلفه مثلما يطعن فى صحة معانيه أو صفائها، مما يثير حالة من الشك التى تبعث عن التململ من النص وتركه والتوجه نحو الأصل.

كان التوجه الكلى فى بحث السرقات نحو الذات (المؤلف) والسعى قدر الإمكان لتجريد هذه الذات من قدرتها الإنتاجية للنص، ونسبة النص لذات أخرى هى الأساس والأصل وعنها تتولد الألفاظ والمعانى والأساليب.

- اتجهت الشعرية العربية نحو الإعلاء من شأن حكم القيمة، ومن القيم المعيارية ومن التصنيف التراتبى بينما اتجهت التناصية إلى محو هذه الأمور.

- أخذ البحث النقدى العربى أجزاء من النص ودرسها، وبقى النص بعيداً عن الدراسة، بينما درست التناصية النص متكاملاً.

- تتجه التناصية من خلال هذه المقارنة إلى تفكيك النقد العربى الذى تمركز حول الصوت، وأعلى من شأنه، واستن مدلولات لنفسه، ووضعها فى المركز، وجعل المعانى الأخرى تدور حولها كالأصل

والسابق والمبدع والنموذج.. إلخ) ، وبالمقابل همّش مدلولات أخرى، الأمر الذى حدا بالتناصية إلى التنبيه إليها وإبرازها إلى السطح. وهذه قراءة مختلفة لتراثنا النقدى، من خلال إحدى القيم الزائفة، التى ارتكز عليها جل النقد، وحكمت لسنوات طويلة أحكامنا النقدية ووجهت أذهاننا، وجعلتنا نقبل بكل ما جاء عن نقادنا كمسلمات ونقيم عليها أبحاثنا، الأمر الذى أدى إلى الاستنساخ؛ ولم يؤد إلى الاختلاف أو الإضافة إلى الخروج من الدائرة التى أغلقها النقاد؛ بكل ما تحمله كلمة "أغلق" من جبرية وسلطة ونظام. وقد حان الوقت كى ننطق بحناجرنا نحن، وحان الوقت لقراءة جادة لفكرنا ولتراثنا، ويكفينا جبرية ما نردده من أسماء نقاد أو شعراء على أنهم آلهة أو أنبياء، ونغض الطرف عن حقيقة ظهورهم على هذه الشاكلة وعن الظروف التى لمعوا وبرزوا من خلالها، كما يستلزم الأمر النظر إلى أصوات أخرى فقد يكون ذهب علينا علم كثير.

– استن النقد العربى الكثير من المصطلحات، ووضعها فى خدمة غاية واحدة وهى إثبات السرقة. وكان للبحث فضل تخليص هذه المصطلحات من طوق التهمة (السرقة) إحيائها من جديد، عبر التنبيه إلى إمكانية اشتغالها خارج هذا الحقل منفردة أو مجتمعة فى تفسير تكوّن النص، واشتغالها كآليات للتفاعل النصى يمكن أن تشتغل بها النصوص السابقة فى تشكيل نص لاحق، ويمكن أن يشتغل بها النص اللاحق فى تجميع أجزائه المبعثرة فى نصوص لا حصر لها، والتجميع لا يكون مجانياً بقدر ما يكون متجهاً نحو إنتاج الدلالة الأدبية.

- نبّه البحث إلى إمكانية ضم مصطلح التفاعل النصى، أو بالأحرى حقل التفاعل النصى لهذه المصطلحات والاشتغال بها ومعها للقبض على علاقات النص مع النصوص الأخرى وبالتالى القبض على شعريته.

- فرز البحث المصطلحات التى لا تدخل فى عملية التفاعل ووضعها خارج حقله، ويمكن أن تتجه بدورها إلى اختصاصات أخرى.

- أضاف البحث العديد من المصطلحات الجديدة التى استخدمت فى النقد العربى الحديث، وذلك للتنبيه إلى عدم معارضتها لمصطلح التفاعل النصى، وإلى إمكانية اشتغالها داخله.

- نبّه البحث إلى أن السرقة لم تكن واضحة تمامًا فى أذهان النقاد العرب، مما جرى الخلط فى حدودها ودرجاتها ومسمياتها..

- يمكن إعادة قراءة النصوص القديمة من خلال مصطلح التفاعل النصى وتحصيل دلالاتها وإظهار شعريتها.

الفصل الرابع

٤- التفاعل النّصى: الجهاز المفهوماتى
الدستور، الأقسام، العلاقات، الآليات

إنّ شعرية النص تتولد من تفاعلات هذا النص مع النصوص الأخرى، قديمها ومعاصرها، أخذاً ورداً، ولعل ما يميز هذا النص عن ذاك هو قدرة أى منهما على تمثل هذا الحشد الهائل من التراث، ومن الوسائط العصرية، واشتغاله نصاً فاعلاً (متناصّاً) فى تشكيل النصوص البعدية، فنحن نخطئ التأويل والقراءة إذا فزعنا إلى عوامل خارج النص (المدونة) نتمحّلها ونستفتيها فى شعريته إذ "لا وجود لشيء خارج النص" كما يقول دريدا، الأمر الذى يجعل عملنا يتجه إلى داخل النص المدروس وينطلق منه إلى نصوص العالم على اختلاف أجناسها، سعيًا وراء الحقيقة والمعرفة، إذ يصبح النص وفق هذه المقولة شبكة من العلاقات النصيّة يُحصل المرء من ورائها فكراً ما يتحصل له من متاع النص المقروء نسجاً، فالنص يتوزع تناصاته بدرجات متفاوتة يظهر ما يظهر ويُخفى ما يُخفى، يمدّ يده إلى زمن

غير معلوم؛ يعلن عمّا تخفّى وتكتمً لكنه لا يشف تمامًا مثل زجاج النافذة عن تعالقاته أو أنه يستحضر نصوصه بسهولة، كما أنه لا يحجب ما وراءه عاكسًا صورة من يقف قبالته كما تفعل المرآة بل يقوم النص اللاحق (قيد الدرس) بتركيب عدد من العناصر غير المتجانسة أصلاً ليجانس بينها عبر التفاعل تاركًا منافذ صغيرة للقارئ يطلّ من خلالها، فيمدّ له خيطًا رقيقًا يساجله به ويناوشه، يحجب طرفًا من المعنى ويظهر آخر. الأمر الذى يجعلنا ننمذج هذه التفاعلات فى مسميات تنضم نفسها فى جهاز مفهوماتى نزمع سنّه، وهذا الجهاز المفهوماتى ينظر إلى النص على أنه نص تخومى يرتكز إليها فى جانبه الأكبر على إرث عريق عربى وغربى، ويشمل مبدئيًا جميع النصوص التى يشير إليها ويستحضرها، يستدعيها ويلمح إليها بطرق شتّى صريحة أو خفية، بدءًا من الاستشهاد والتضمين وانتهاءً بالنص الغائب، ويمارس عليها عمل حرف وتشويش، قلب وعكس قصّ ومونتاج.. إلخ، فهذه المنهجية القرائية ليست استجلابًا بل أمر نابع فن عمق النص ومن لحظات التفاعل، وإن كنّا سنؤطّر السمات العامة للتفاعل النصى، والتى خلصنا إليها من الكمّ التنظيرى فى الفصول السابقة. فى دستور تتمتع مواده بخصائص مزدوجة، فكلّ مادة تعتبر عنصرًا مستقلاً بذاته يمكنه قراءة النصوص وتعتبر عنصرًا مترابطًا فى الآن ذاته مع مواد الدستور كلّها، يكمّل عملها فى إنتاج الدلالة الأدبية، ثم نرصد توازع هذه التفاعلات فى خطوطها الكبرى ووفق أنواعها المرتبطة أساسًا بأجناس النصوص الداخلة فى عملية التفاعل ونرصدها عبر أقسام التفاعل النّصىّ.

والشعرية التى نبحث عنها فى كل نص هى الممارسات التى يقوم بها النص مع نصوص أخرى قديمة وآتية، تتحدد عملياً بعلاقة هذا النص مع النصوص التى توازيه وتذيّله ويومئ إليها وتقطن متنه أو تتوزع فى فضائه أو تنقرئ معه فى النصوص التى تتجه إليه شارحة ويتجه إليها واصفاً. وعلاقاتها به وعلاقته بها هو ما سنرصده فى علاقات التفاعل النصى. فكل نص مهما كان جنسه له أعراضه وزلاّته، وله صمته وفراغه، حيث يكون لدينا دومًا مالاً يُرى داخل حقل الرؤية ذاته، فالنص أيضًا قناع للحجب والإخفاء وأداة للانزياح، والانحراف، فهو ليس مساحة ملساء يشف عن سطحه المعنى، وإنما هو حيّز تتعدد سطوحه عن عمق لا قرار له، وليس نسقًا ينغلق على ذاته، بل إنه وإن كان له نظامه وسياقه وإن كانت له قواعد انبنائه واشتغاله، فهو يبقى مجالاً مفتوحاً، ويشكلّ مساحة يمكن التسلل من فجواتها للكشف عن شرك الكلام وعن خديعة الخطاب، ولعل رصد الآليات التى تقوم بعملية التفاعل وعملية التضليل هذه، وعملية مساءلة الخطابات هى ما سنتحدث عنه تحت عنوان آليات التفاعل النصى.

(٤-١) دستور التفاعل النصّى: خاتمة التنظير فاتحة القراءة.

(١) يستمد مفهوم التفاعل النّصّى قيمته النظرية وفعاليته الإجرائية، من كونه يقف راهنًا فى مجال الشعرية الحديثة، فى نقطة تقاطع التحليل الألسنى (اللسانيات والشكلانية والبنيوية) للنصوص الأدبية مع نظام الإحالة باعتباره مؤشراً على ما هو خارج نصى.

(٢) ينطلق التفاعل النّصّى من الافتراض التالى: إن أى نص

مهما كان جنسه لا يمكن إلا أن يدخل فى تفاعلات ما وعلى مستوى ما مع النصوص السابقة أو المعاصرة أو اللاحقة له، ومع النصوص المجاورة أو الموازية أو المتداخلة التى تفرضها عمليات إنتاج النصوص.

(٣) إن مفهوم التفاعل النصى لا يضيف شكلاً حديثًا على النص بل يكشف عن خاصيّة كانت مطمورة، إنّه رمز جديد يحرّك دينامية القراءة والكتابة فى النص الموجود والمترابط مع نص آخر.

(٤) إن مفهوم التفاعل النصى مفهوم متعال عن الزمان والمكان، لانعدم وجوده فى أى نص وفى أى زمان. على اختلاف نوع النص وجنسه وأسلوبه وتقنياته.

(٥) خارج التفاعل النصى يصبح النص غير قابل للإدراك فهو يؤدى وظيفة تواصلية.

(٦) التفاعل النصى مفهوم متعال على كل الاختصاصات التى حكمت النص بنظرتها الأحادية، حيث اشتغل به البويطيقى والسيميوطيقى، الانثربولوجى، والسيوسيولوجى، السيكولوجى والتفكيكى، فهو يؤسس لعلم عبر تخصصى.

(٧) يعد التفاعل النصى نزعة حوارية بالمعنى الثرى الذى طوّره باختين بها يسمو الخطاب خطاب المناجاة الذاتية المونولوجى) إلى قوة عليا، تعمل فيها الخطابات فوق الخطابات والكلمات تحت الكلمات، ويكون النص الجديد نصًا بؤريًا ممركزاً، تتشظى فيه وتلتمع تعددية من النصوص السابقة، ضمن الإمكان الدائم فى إرجاعها إلى أصولها، والإمكان الدائم أيضًا فى الالتفات إلى

التحويل الحاصل فى الكتابة.

(٨) إن التفاعل النصى مفهوم سيميائى يبحث فى مرموزات النصوص وإشاراتها، وأيقوناتها وإحالاتها، يتجه إلى النص، "يحفر على سطحه خطًا عمودياً، يبحث به عن نماذج الدلالة التى لا تذكرها لغة التمثيل والتوصيل وإن أشارت إليها، هذا الخط يقيمه النص بقوة عمله فى صنع الدلالة"(٤٠٤).

(٩) إن التفاعل النصى يشكل حركة مركزية فى مجال التلقى للمرسلة اللغوية والسيميائية، فهو يملك ذاكرة تعمل ضمن إطار جدلية الحضور والغياب، وإدراك العلاقات بين النصوص، فالتفاعل النصى يملك قدرة القراءة المنتجة، ويعدّل فى تقنيات الكتابة إلى جانب كونه يملك استراتيجة قرائية، تمكن النص من البوح ببعض علاقاته والإخبار عن تداخلاتها وغناها، وبمدى ما يخلو عند المتلقى من إحساس بخرق توقعاته تجاه ما يطرحه النص ووضعه فى حالة من الترقب الشديد.

(١٠) إلى جانب أنه يملك استراتيجية قرائية فإنه يملك استراتيجية "تأويلية"(٤٠٥)، فالنص قائم على التجددية بحكم مقروئيته وقائم على التعددية بحكم خصوصيته.

(١١) مهما اختلفت آليات القراءة الاستدلالية والاستقرائية والاستنباطية والفرضية والاستكشافية؛ فإنها تشترك جميعها فى اتخاذ المعلوم وسيلة لمعرفة المجهول، لذلك فكلها تبدأ من النص.

(١٢) التفاعل النصى فعالية ثقافية ذات أبعاد ومستويات تمسّ سيرورة الكتابة الأدبية إذا اعتبرنا التفاعل النصى "ممارسة" كتابية

فهو ديمومة أيضاً.

إذ يتحكم فى إنتاج النصوص وتوالدها المستمر كملفوظات نصوص وفضاءات رمزية من جهة، وكاشتغال نصى من جهة ثانية، ويساهم فى الصوغ النمطى لهذه النصوص التى تؤثر بها وفيها وعليها.

(١٣) يعوّل على التفاعل النصى أيضاً إنتاج النصوص وإنتاج قوالب جاهزة Clieches، تصبح بدورها مضاعفةDoubles، تتوالد عنها قوالب أخرى بحثًا عن شروط اكتمال يشخصها ويصير بذلك إمكانًا للتوسيع والإضافة.

(١٤) يتمتع التفاعل النصى بقوة تخريبية بالنسبة للتصنيفات القديمة، حيث يحاول أن يضع نفسه خارج حدود الممارسة العملية، وكما يرفض هيمنة المبدع نفسه فإنّه يرفض هيمنة المقاييس والمصادرات الأدبية ويتحرّر منها بكسر قيودها.

(١٥) لعل التفاعل النصى قد جاء إلى النص بأسلوب جديد فى القراءة يطوّح بخطيّة النص وأفقيته، ويضعنا أمام خيارين: مواصلة القراءة، فلا نرى فى العناصر المستعارة أو المحوّلة إلا عناصر من النص نفسه أو الرجوع بالذاكرة إلى العمل الأصلى ومعاملته كعنصر محوِّل. ما يحدث للناقد، أمّا القارئ فليس بالضرورة أن يقف عند هاتين القراءتين بعمق، فالسياقان يعملان فى ذهنه بالآن نفسه، ويملآن النص بتفرعات تفتح الفضاء الدلالى رويداً رويداً.

(١٦) استفاد النص من جميع الإنجازات المعرفية والمستجدات العصرية، مما جعلها تتجه لتحفر سماتها فيه بعمق، الأمر الذى

جعله يهيئ نفسه لتعالقاته القادمة، ويجعلها بالآن نفسه تحكم تطوراته اللاحقة.

(١٧) لا تبدأ عملية التفاعل النصى بعد اكتمال النص فقط بل تبدأ منذ لحظات تخلّق أجنته الأولى وتستمر بعد تبلوره واكتماله.

(١٨) يعمل التفاعل النصى على رصد كامل الآليات، التى يتم بها التفاعل النصى من الاستدعاء إلى التحويل ومن الإزاحة إلى الإحلال ومن الترسيب إلى الإنتاج.

(١٩) يستجيب التفاعل النصى للنظام الإشارى عبر وضعه فى سياق، فمن دون وضع النص فى سياق يتعذر الحديث عن النص الغائب أو الإحلال أو الإزاحة أو غير ذلك، فالسياق يساهم فى تحديد طبيعة الإزاحة وبلورة آلياتها، يقوم بدور فعّال فى صياغة ملامح النص الجديد وفى تحديد علاقته بالعالم، برغم أن السياق قد تعرض لهجوم وتدمير من قبل النقد التفكيكى مما جعل الدوال والمدلولات حرّة التنقل بين الأجناس والأنواع، ورفض ما يُسمى السياق غير أننا بقدر ما ندرس ذوبان السياق بقدر ما نرجع النصوص إلى سياقاتها التى تشكلت فيها.

(٢٠) تمتلك النصوص المتناصة مع نص بعينه حضوراً لا يمكن تحاشيه ولا يمكن نفيه، فتلك المداخلات النصية تتكشف على سطح النص ولكنها على حساب منشئه لا تظل منفصلة وسائبة إنما تخضع لتحولات ومتحولات يتمثلها النص.

فالنصوص المتناصة ليست تجمعات مجانية وليست مجرد تداعيات سلطوية من مخزون الذاكرة، وإنما لها أثرها وتأثيرها فى

توجهات القراءة، فهى تفرز فى تعدد القراءات ما يتجاوز القراءة الواحدة.

(٢١) النص المتناص يتيح بفاعلية القراءة تزامن البنيات التى تختلف مسافاتها الزمنية، وذلك من خلال المتواليات والدالات، والتى تنفتح على تاريخية زمنية ومزمنة أيضاً. وكأنها بذلك "اختزال لخطاطة التشكيل الأدائى مما يتيح فضاءات تأويلية"(٤٠٦)، وكأن الملفوظات المتعددة فى خطابات نصوص أخرى تتحول فى النص المتناص إلى مفرد بصيغة الجمع.

(٢٢) نستفيد من كل ما جاء في بحث "نظرية التفاعل النصى" فى رسم خطاطة تكون منهاجًا لقراءة النصوص.

(٢٣) نقرّ بمفهوم النص الذى توصلنا إليه فى بحث النص فى السيميائية ونعمل من خلاله فى رسم خطاطة النصوص المتفاعلة ونعمل به من خلال التفاعل النصى سيميائياً.

(٢٤) نقرّ بمفهوم التفاعل النصى تفكيكيًا ونعمل به من خلال التفاعل النصى مفهومًا تفكيكياً.

(٢٥) نقر بمفهوم القارئ وبمفهوم المؤلف فى الحقل الما بعد بنيوى.

(٢٦) نقرّ بما وصل إليه البحث من نتائج فى مجال المقارنة مع حقل الأدب المقارن وحقل مصطلحات النقد العربى القديم، ونأخذ بما تمّ إبعاده عن المصطلحات التى لا تنتمى إلى العملية النصيّة بصلة وندخلها فى آليات التفاعل النصى.

(٢٧) بقى أن أنبّه إلى أننى استخدم مصطلح التفاعل النصى أو

(التناصية) بديلاً مقابلاً للمصطلحين الأجنبيين: Transtextualityو Intertextuality، التفاعل النصى أو التناص كما هو عند كريستيفا والتعالى النصى كما هو الحال مع جيرار جينت.

وأرى أنه الأقرب للمقصود من المصطلح الأجنبى ونستبعد ترجماته العربية التى لا تخلو من مزاجية مبكرة. مثل هجرة النصوص، والتعالق النصى، النص الغائب والآخر..إلخ) وذلك للأسباب التالية:

(١) إن ما يحدث بين النصوص من علاقات لتشكيل نص جديد هو عملية تفاعل أى ممارسة اندماجية ومزج كيميائى بدرجات متفاوتة.

إذ لو كان ما يحدث بين النصوص ليس تفاعلاً، وكان تداخلاً أو تقاطعًا لما شهدنا النصوص أو السياقات غير المتجانسة تقدم فى النص فى صيغة متجانسة، فالنص ليس تجميعًا مبهماً للنصوص الأخرى بل إنه بوتقة تُصهر فيها كل الألفاظ وكل الأشعار وكل الخطابات، فهو لا يرتكز على علاقة آلية بل ينتج مزيجاً كيميائياً مع السياق الذى يحتويه.

والنص وحده لا يستطيع أن يولّد الشرارة، بل إن كل نص يدخل حقل التفاعل لإنتاج مركب جديد (نص) لا يحمل أىٌ من النصوص الداخلة فى التفاعل الخصائص الكلية له، ومجرد النطق بكلمة تفاعل فى أى حقل كان، تحيلنا الكلمة إلى حقل الكيمياء حيث يمكن أن نفهم ما يحدث بين النصوص على شكل معادلات كيميائية

نص ٣ > – نص ٢ + نص ١

نص ٣ > - نصوص ٢ + نصوص ١

ثم إن ما نشتقه من مصطلحات التفاعل النصى تعادل ما نشتقه من مشتقات التراكيب الكيميائية فالسوابق Sufaxsمثل:

Hyper-Para-Metaهى سوابق لمركبات كيميائية، الأمر الذى يدعم مصطلحنا ويرجحه على الترجمات العربية الأخرى.

(٢) إن باختين وهو يبحث عن شعرية منفتحة يتجاوز فيها شعرية الشكلانيين والألسنيين المنغلقة، اختار مصطلحًا من الحقل الماركسى هو "تفاعلية" واستخدمه لضبط شعرية دستويفسكى فى كتابيه "شعرية دستويفسكى" و"الماركسية وفلسفة اللغة"، وهو المصطلح الذى أخذته كريستيفا وبحثت فى البداية فى مصطلح قريب من مصطلح باختين ينطلق مثله من الماركسية هو "إنتاجية" ثم سمته تناص كما نقله العرب الأوائل الذين فرغوا إلى ترجمته ومن ثمّ عرفته "بالتشرب والتحويل" وكأنها تصف معادلة كيميائية.

وعنها أخذ جيرار جينت "التعاليات النصية" التى تدرس شعرية النصوص عبر علائقها. وقبله أخذ جينى تعريفها واعتمده فـ "النص: تشرب وتحويل لنصوص أخرى مع بقائه ممركزًا بالمعنى".

- قبل ولوج نصوص نزار قبانى الشعرى لابد لنا من تأسيس جهاز مفهومات نقرأ به النص "فالمفهوم بحد ذاته لا ينحصر فقط فى فاعليته النظرية أو فى تطوره التعاقبى بل فى إطار قواعد استعماله"(٤٠٧).

والتفاعل النصى إنما يستمد قيمته النظرية وفعاليته الإجرائية من كونه يقف راهنًا فى مجال الشعرية الحديثة؛ فمنذ انطلاقه الأول على

يدى ميخائيل باختين وهو يتوخى "ضبط العملية الإبداعية"(٤٠٨) وتفسيرها، وتوالد النصوص وإنتاجها من جهة وصوغ فضاءاتها من جهة ثانية، فالشعرية التى تولّدت حديثًا هى شعرية علائقية تحيل إلى خارج النص، وحددت المناهج الحديثة النص "موضوعًا للشعرية"(٤٠٩). واختلفت فقط فى ماهية القوانين والكيفيات التى تحكم النص الأدبى وفى كيفية استنباطها، فمن شعرية محايثة إلى شعرية تعالقية وقبلهما شعريات كثيرة. وتتفق جميعها على وجود قوانين ناظمة لعملية الإبداع. والشعريات الحديثة تجاوزت شعرية أرسطو التى تنقد النص من ناحية جزئية، فهى غير شاملة لكل أجزاء الأدب فضلاً عن أنه يتعلق بخاصية من خواص إدراكه لا بمفهومه المجرّد"(٤١٠). ويبدو أن مفهوم الشعرية Poetics قد تنوع حتى إننا نواجه مفهومًا واحداً بمصطلحات مختلفة، ونواجه مفاهيم مختلفة بمصطلح واحد وذلك من جهات ثلاث:

(١) الجهة الأولى وتتلخص فى مفهوم الشعرية العام (البحث عن قوانين الإبداع) وقد اتخذ مصطلحات مختلفة منها: شعرية أرسطو، نظرية النظم عند الجرجانى، والأقاويل الشعرية المستندة إلى المحاكاة والتخييل عند القرطاجنى.

(٢) أما الجهة الثانية فتتلخص فى النظريات التى وضعت فى إطار مصطلح الشعرية) ذاته مع اختلاف فى التصور فى سر الإبداع وقوانينه كما هو الحال فى نظرية التماثل Equivalence عند جاكبسون. ونظرية الانزياح Deviation عند جان كوهن ونظرية "الفجوة: مسافة التوتر" عند كمال أبو ديب، وفيها يسمى

الخارج نص بـ(زا – نص) ويطلق على العلاقات التى تتم بين النص وبين كينونات خارجية عليه يسميها: زا – أدبية) ويسمى البعد الخارجى للنص (البعد الخفى) (٤١١).

(٣) ليس فى المصطلحات العربية المقترحة لنقل المصطلح الأجنبى إلى العربية ما يقارب مفهومه كاملاً، ناهيك عن الحمولات الإيديولوجية التى تلحق ببعضها، فمثلاً ترجم المصطلح إلى الآخر والغائب وتداخل النصوص وهجرة النصوص:

– فالآخر: يتجه إلى الغرب دائمًا "نحن والآخر" لـ تودوروف "وفى معرفة الآخر" لعبدالله إبراهيم وآخرين(٤١٢).

– والغائب": لا يمثل إلا علاقة نصية واحدة من ضمن تسع علاقات سنعرض لها.

– وهجرة النصوص(٤١٣): مصطلح مضطرب الدلالة فى حلقه الأصلى حقل الأدب المقارن، والهجرة فيها انسلاخ وقطيعة وهذا لا يحدث فى التناصية.

– تداخل النصوص: لا يعطى دلالة التفاعل، فالتداخل فيه شىء من الحيادية.

ويندرج ضمن الخارج نصى نظريات عديدة مثل «رؤية العالم» لـ لوسيان غولدمان فى دراساته البنيوية التكوينية التوليدية ومفاهيم بيير ماشيرى عن "الإنتاجية" وتيرى إيغلتون عن «اللامقول»-the non-said فى العمل الأدبى، والإسقاط عند تودوروف Projection(٤١٤)، وظل النص عند بارت، ومن الكلاسيكيات: دراسات فرويد وباشلار فى «التحليل النفسى» والنقد الاسطورى عند فراى و«البنية الفوقية

والبنية التحتية» عند ماركس ولوكاش و«الأنماط العليا» عند يونغ وبودكين، إلى أن نصل إلى باختين في نظريته الحوارية وإلى كريستيفا في التناصية وإلى كل الذين ذكرناهم في نظرية التفاعل النصي، انتهاء بجيرار جينت ومفهوم التعالي النصي وما أضيف إليه مثل علاقة الترابط النصي.

وقولنا الشعرية خصيصة علائقية أي أنها تجسد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية؛ سمتها الأساسية أن كلاً منها يمكن أن يقع في سياق آخر؛ دون، أن يكون شعرياً، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها، ليتحول إلى فاعلية خلق للشعرية، وإلى مؤشر على وجودها. ونحن لا نستطيع تحديد العلاقات مجانياً، فلابدّ من سبر توجه النص، وعلى ضوئه يمكن لنا أن نؤطر هذا الجهاز المفهوماتي الذي يضبط شعرية النص. مستفيدين من كل ما وصلنا إليه حتى الآن.

(٢-٤) أقسام التفاعل النصي

يقسم التفاعل النصي في أيِّ نص مهما كان جنسه إلى: تفاعل نصي عام وتفاعل نصي ذاتي.

(١-٢-٤) التفاعل النصي العام:

ويحدث بين النص ونصوص جنسه من جهة وبين النص والأنواع المختلفة من غير جنسه من جهة ثانية.

فالتفاعل النصي العام لنص نزار قباني أو محمود درويش مثلاً، هو الممارسات التي يقوم بها نص كل منهما مع الشعر العربي

والغربى قديمه ومعاصره أخذاً ورداً من جهة، وهو الممارسات التى يقيمها نص كلٌ منهما مع الأنواع الأخرى التالية:

- التفاعل النصى مع الأسطورة حدثًا وجواً.
- التفاعل النصى الدينى.
- التفاعل النصى مع التوراة.
- التفاعل النصى مع الإنجيل.
- التفاعل النصى مع القرآن.
- التفاعل النصى مع الحديث الشريف.
- التفاعل النصى مع الصوفية.

نصًا وأجزاء نصوص. حدثًا وثيمة، قصة وجواً، أسلوباً، لفظًا وتركيباً، إيقاعًا ورمزاً.. إلخ) .

- التفاعل النصى مع الطقوس.
- التفاعل النصى مع الحكمة.
- التفاعل النصى مع المثل.
- التفاعل النصى مع النكتة.
- التفاعل النصى مع نثر الحياة اليومية.
- التفاعل النصى مع الوسيط العصرى.
- التفاعل النصى مع السينما.
- التفاعل النصى مع الأغنية.
- التفاعل النصى مع الحكاية، والرواية، والمسرحية حدثًا وأسلوباً، آلية وتقنية، لفظًا وتركيباً، جواً وموسيقى وإيقاعًا.
- التفاعل النصى مع اللوحة.

(٤-٢-٢) التفاعل النصى الذاتى:

ويحدث بين نصوص الكاتب نفسه. فمثلاً تقيم أية قصيدة لنزار قبانى تفاعلاً نصيًا مع شعر قبانى كله تشابهًا واختلافاً، أى إنها تقيم حوارًا ذاتيًا داخليًا مع مجموع النتاج الشعرى لنزار قبانى.

(٤-٣) علاقات التفاعل النصى

(٤-٣-١) البارانص : Paratexte

النص الموازى العنونة - المقدمات - الصور - الهوامش - الفهارس .

وهو علاقة النص المتن بالعنوان والعنوان الفرعى والعناوين الداخلية Interntitres المقدمات، الملحقات، الذيول، التنبيهات، التوطئة، التقديم، الفاتحة، الملاحظات الهامشية الموجودة تحت الصفحات، النهائيات، المنقوشات الكتابية، العبارات التوجيهية، فكرة الكتاب، الأمثلة والشروح، الإهداءات، الرباطات الملفوفة، وكل الأنماط الأخرى من العلامات، والإشارات الثانوية: مثل المخطوطات المنسوخة، التوقيعات، كتابة المؤلف الشخصية (بخط يده) . كل هذه المعطيات تحيط بالنص من الخارج أكثر من الداخل، وهى عبارة عن عتبات أولية بها، تدخل إلى أعماق النص وفضاءاته الرمزية المتشابكة (٤١٥).

إن كون العنوان أو أى من الإشارات السابقة تدخل تحت ما يُسمى بالنص الموازى، أى كعنصر مهم وضرورى فى تشكيل الدلالة، وتكفيك الدوال الرمزية، وإيضاح الخارج وإضاءة الداخل، فإن فاعليته فى موضعة النص فى الفضاء الاجتماعى للقراءة يلغى مفهوم

الحلية أو العنصر الزائد، ولعل قول جيرار فينييه فيه ما يخدم توجهنا إذ يقول: "إن العنوان والنص يشكلان بنية تعادلية كبرى: العنوان: النص"(٤١٦)، أى أن العنوان بنية رحمية تولّد معظم دلالات النص، فإذا كان النص هو المولود، فإن العنوان هو المولّد الفعلى لتشابكات النص وأبعاده الفكرية والإيديولوجية.

ويصل الأمر بجينت أن يعتبر العنوان والنص الموازى جنسين لهما خصوصيتهما يقول: "إن التقديم (كالعنوان) هو جنس، وكذلك النقد "ميتانص هو بديهيًا جنس"(٤١٧)، الأمر الذى يؤهله لأن يرتفع إلى مجال الدراسة المكتملة والخاصة به، فمن خلال العنوان أو النص الموازى يمكننا تفكيك النص إلى: بنياته الصغرى؛ وبنياته الكبرى؛ بقصد إعادة تركيبه من جديد نحواً ودلالة وتداولاً؛ من الأسفل إلى الأعلى ومن الأعلى إلى الأسفل، من الداخل إلى الخارج ومن الخارج إلى الداخل.

وليس العنوان جنسًا فقط، بل إنه يملك نظرية خاصة به، ويتأسس على ضوء المفارقة التى تطرحها مقارنته بعمله، وتتجلى فى "أن العنوان مقارنًا بما يعنونه شديد الفقر على مستوى الدلائل؛ وأكثر غنى منه على مستوى الدلالة؛ يفسر المفارقة نزوع اللغة إلى أقصى قدر من الاقتصاد الدلالى"(٤١٨).

فالعنوان لا يمتلك سياقًا وهذا يؤهله لأن يتعالق مع أى تركيب وفى أى فضاء.

فهو يمتلك فضاءً أكثر اتساعًا من فضاءات العمل، وأشد منها ازدحاماً، فيلعب الفقر الدلالى والتركيبى له على ظاهرة غياب السياق

هذه، والسياق واحد من ضوابط حركية الدلائل واشتغالاتها، ومن ثمَّ يكون لغيابه أثره الحاسم فى قراءة فضاء العنوان ومن ثمَّ بنائه. والعنوان يقوم بوظائف كثيرة سنعرض لها فى حينها، وهذا ما يستدعى قراءة شعرية تعالقية عبر توريط القارئ فى بناء محور التوزيع، وتنسيق العنوان وما يتناص معه فى علاقات نحو نصية، وذلك بتأويل موسع للمعطيات المتناص معها والمستدعاة إيحائياً، وقد يعمل بطريقة عكسية، فهو يحتوى "كمية كافية من الإعلام" كما يقول أندريه مارتينييه(٤١٩)، هذه الكمية تظهر على المستوى السطحى عبر نوعية الاتصال وجنسية العمل، فهو سوف يعمل على تفكيك الكمية الإعلامية هذه وعلى تحويلها إلى عناصر تفاعلات نصية تخترق المستوى السطحى لتبنى نصية العنوان فى العمق.

وهكذا نجد أن العناوين عبارة عن "أنظمة دلالية سيميولوجية" تقوم بوظيفة الاحتواء لمدلول النص، وتؤدى وظيفة تناصية فتعمل كعلامات مزدوجة يقول ريفاتير:

"تحتوى القصيدة التى تتوجها، وفى الوقت نفسه تحيل على نص آخر، فهو يؤكد وحدة الدلالة النصية دائماً، وبإحالته على نص آخر يوجِّه العنوان المزدوج انتباهنا نحو الموقع الذى تفسر فيه دلالية النص الذى يحتويه.. فيدرك القارئ التماثل الموجود بين القصيدة ومرجعها النصى"(٤٢٠).

ما ينطبق على العنوان ينطبق على الإشارات الأخرى، فالتقديم يحمل وظيفة توجيهية أو تحفيزية أو تفسيرية و.. إلخ الى جانب كونها جمالية، ويحل النص الموازى المذيَّل به أو المقدم محلاً يوجه

الدلالة ويخدمها، حتى وإن كان يحتوى على سياقه وينتمى إليه أو كان أكثر من حيث الكمّ من العنوان.

أما النصوص الخارجة عن النص، والتى تفسره أو تشرحه أو تصفه سواء إن كانت للمؤلف أم للناقد أم لأى قارئ فيمكن توجيهها كميتانص) أى كنص ناقد للنص، شارح له أو واصف، ولعلها بعلاقة الميتانص أولى.

ولا يضير ذكر بعض الإشارات والاستشهادات على أى نص ذلك لأنها تقع فى إطار القراءة التناصية. ويذكرنا هذا العمل بعمل شرّاح القرآن، لذلك فنحن نقسم هذه العلاقة إلى قسمين النص المحيط Pernitext وهو ما ينتمى إلى النص نفسه مقدمات، كلمات الناشر، الحواشى، الفهارس، الإهداء.. العناوين الفرعية، الصور، الذيول، .. إلخ.

يمكن أن ندرس فى هذه العلاقة الوظائف التى يقوم بها العنوان وهى (الإغراء والإيحاء والوصف والتعيين) بالإضافة لوظائف جاكبسون الست: الوظيفة الميتالغوية النقدية) الشارحة لما تحتها، والوظيفة الجمالية التى ترصد موضعة العنوان الجغرافية، قياساً لبياض الصفحة وفضائها، وقياساً للمتن النّصىّ أو المكان الأيقونى، والوظيفة التأثيرية والوظيفة الإرجاعية والوظيفة الانفعالية وأخيراً الوظيفة الاتصالية التى تؤمن الاتصال بين الباث (النص) والمتلقى وتحقّق قدراً من الفهم حتى تصل الرسالة، فالعناوين ذات وظائف مسنّنة مشفّرة بنظام علاماتى دال على عالم من الإحالات، يبقى فيه العنوان سؤالاً إشكالياً؛ عبر صمته وكلامه؛ ويبقى مختزنًا للإجابة؛

باحثًا عنها فى متن النص أولاً وفى فضائه ثانياً، فالعنوان كما أوضحنا يملك مرجعية وله أبعاد تناصية؛ فهو دال إشارى وإحالى يلمح إلى تداخل النصوص أو يصرِّح بذلك؛ عبر حوارية داخلية وحوارية خارجية تفكك إحداهما الأخرى، فخلف كل عنوان كلمة أو جملة أو سطر بياض يملأه جيش من الكلمات/النصوص، يمكن قراءتها مع النص، ويمكن دراسة تموضع العنوان كبحث مرتبط أو مستقل بذاته فالعنوان يتموضع فى النص المدروس إما بنية استهلالية أو بنية تناصية أو بنية ميتانصية ويمكننا دراسة علاقات التفاعل النصى الأخرى داخل هذه العلاقة مثل: التعلّق النصى والترابط النصى.. إلخ ويمكننا دراسة ما ينضم تحت النص الموازى من علاقات فندرس دور المقدمات أو الهوامش أو الصور أو الفهارس فى بناء دلالة النص عبر دراسة ما يتم بينه وبينها من تفاعلات.

والنص الفوقى Epitextوهو ما يقع خارج النص مثل قراءات نقدية، تعليقات، شهادات، مراسلات، استجوابات، مذكرات.. إلخ) .

(٢-٣-٤) التناص Interext

وهو التفاعل النصى الصريح مع نصوص بعينها، واستحضارها استحضاراً واضحاً، وتضمينها فى النص عن طريق آليات كثيرة ظاهرة كـ (الاستشهاد) وأقل ظهوراً كـ(الإلماح) .. وهكذا. وندرس تحت هذه العلاقة أقسام التناص ونرى أنها تنقسم إلى قسمين: تناص كلّى وتناص جزئى، أمّا الكلّى ففيه يضمّن النص نصًا آخر بكامله وبآليات عديدة منها الترصيع فيضمن النص مرصعاً أو غير مرصّع. أما التناص الجزئى فيمكن أن يأتى مثل التناص الكلّى

عنوانى أو استهلاكى أو تضمينى ولكنه يتم بآليات مختلفة كالإشارة والإلماح والرمز و. و.. إلخ وليس بالضرورة أن يأتى تناصًا حرفياً مثل التناص الكلّى بل يمارس عليه عمل تحريف أو تشويش أو خرق وبآليات مختلفة أيضاً.

(٣-٣-٤) الميتانص : Meratextuality العلاقات النقدية:

النصية الشارحة أو العلاقة النقدية الواصفة : هى علاقة التفسير والتعليق التى تربط نصًا بآخر، يتحدّث عنه دون الاستشهاد به أو استدعائه، بل يمكن أن يصل الأمر إلى حدٍّ عدم ذكره وقد قمنا بتوضيحه بشكل كامل فى نظرية التناصية. وهذه العلاقة ترصد الشعرية من خلال توجه النص نحو الخطاب يسائله ويحاكمه ويجاوره. والقصد العام لكل نص يتجه إلى خطاب ما هو التخطى والتجاوز، وهما عملان أساسيان لكل حداثة يقصدها النص وتبنيها مجموعة النصوص، فهى علاقة تبصر العيوب والعلل وتقيم وتقوّم بالآن ذاته ما وصلت إليه الحركات الفكرية على اختلاف مجالاتها. فهى علاقة تنظر فى تفاعلاتها إلى السياقات التاريخية لكل ظاهرة وتنظر أيضًا إلى السياقات المعاصرة أيضًا فالنص هو وجهات نظره ليس إلاّ.

(٤-٣-٤) التعلّق النّصىّ أو التفرّع النّصىّ:

وهو يتم بين نص ونص، نص لاحق Hypertext ونص سابق Hypotext، ويتم بتحويل نص سابق إلى نص لاحق بشكل كبير وبطريقة مباشرة. ويتم بواسطة آليات كثيرة كالمحاكاة الساخرة أو التحريف أو المعارضة أو التخطيط أو المبالغة أو المفارقة. ويذكر

سعيد يقطين وجهة نظر القس ساليى الذى يُميز خمسة أنماط للمحاكاة الساخرة:

(أ) تحويل كلمة واحدة فى بيت واحد.

(ب) تحويل حرف واحد فى كلمة واحدة (التصحيف) .

(ج) تحويل استشهاد عن معناه الذى وضع له من دون تغيير.

(د) تآليف عمل وتحويله إلى موضوع آخر وبمعنى آخر يطرأ على مستوى الأسلوب وفى مختلف هذه الأنماط الأربعة نحن أمام تحويل دلالى محض لحرف أو كلمة أو أكثر.

(هـ) إنجاز أبيات حسب ذوق وأسلوب بعض الكُتَّاب المعتمدين، وهو من قبيل المناقضة، التى تتجه نحو وظيفة نقدية.

وهناك من يقول إن المحاكاة الساخرة تحريف للموضوع من سام إلى وضيع وهزلى، ومن بطولى إلى سوقى، وأن التحريف يتم فى الأسلوب لا فى الموضوع(٤٢١).

ويمكن أن يتعلق نص لمؤلف ما نصًا آخر ويشتغل عليه، يوازيه ربما يوافقه وربما يناقضه ربما يختلف عنه بالموضوع وربما يختلف عنه بالأسلوب ويحرّفه دائمًا لصالح نصه.

ونقسم التعلق النصى إلى تعلق كلى وإلى تعلق جزئى ويمكن أن يكون هذا التعلق تعلق تشاكل أو تعلق اختلاف ويتم كل نوع بآليات عديدة مثل المعارضة، المبالغة، التمطيط، التفخيم، القلب، العكس، تغيير مستوى العبارة واتجاهها.. إلخ) .

(٥-٣-٤) الأرشينص : Architextuality معمارية النص جامع النص) :

وهى علاقة بكماء لا تتقاطع إلا مع إشارة، واحدة من إشارات النص الموازى، التى لها طابع صاف خالص، مثل العنوان البارز كما فى: دراسة أشعاره، رواية، رواية اسم الوردة، قصة، قصائد) وهى تصاحب الغلاف فى الأعلى أو فى الوسط أو فى الأسفل. فالنص ليس من الضرورى أن يعلن عن نوعه الخاص: فالنوع مظهر لجامع النص، وهذه العلاقة تتجه فى تحديدها إلى القارئ أو الجمهور.

على أننا يمكن أن نستثمرها أكثر من جينت، الذى جمدها، ونجعلها فى حركة دائمة ففى كل تفاعل يحدث بين نصين، نحن أمام ضرورة تحديد نوع هذين النصين، ثم إنّنا نقيس عبر التفاعل النصى مدى انتقال بُنى ثابتة ومدى تطورها واختراقها خلال عملية التفاعل، فهذا وحده يحدّد ويفسّر وجود أنواع أدبية، وتثبيت سياق ما ونسق ما هو تثبيت لنوع ما على أن ثباته غير قارّ به، فتبقى النصوص فى تعالق. والأسماء تأتى لاحقًا ودائمًا، تتشكل أنواع جديدة من اختراقات للنوع أو الجنس أو الخطاب. فمثلاً يمكن لنا تفسير قصيدة النثر من حيث الوجود والاستمرار.

(٤ – ٣ – ٦) الـهـايـبـرنص : Hypertextuality الترابط النصى:

وهى علاقة تضم مصطلحى الـ Hypermedia' Hyper-textوتدرس العلاقة بين النص وبين نصوص أخرى على اختلاف نوعها. صوراً أو مقطعاً موسيقياً أو قطعًا موسيقية أو لوحة أو فلماً، وهو تسمية مجازية آتية من علم الحاسوب؛ تصف طريقة تقديم المعلومات: يترابط فيها النص والصور والأصوات و.. معًا فى شبكة

مركبة وغير تعاقبية أقرب ما تكون أخطبوطية أو عنكبوتية؛ تسمح للقارئ أن ينتج نصه بالطريقة التى يريد؛ وتسمح للكاتب أن ينسج نصه بالطريقة التى يريد.

وهى أوسع الطرق المتوفرة حتى الآن لقراءة النص، ويمكن أن نقرأ نص نزار قبانى بواسطتها ضمن خضم أو حشد من النصوص بإحالة أو من دونها.

ونستطيع قراءة النص إلكترونيًا (كمبيوترياً) ويمكن قراءته بشكل عادى غير إلكترونى.

(٧-٣-٤) المسكوت عنه Apsenttext النص الغائب:

والمسكوت عنه "اللامقول nonsaid، "النص الغائب" ونعتمد "المسكوت عنه" لما يتحمله من دلالة قصدية، هو نص غير مكتوب لكنه يفرض حضوره. إنه يحيل إلى العلاقة المقموعة، أو الدال المسكوت عنه، ويمكن استكشافه عن طريق قراءة أنظمة الخطاب، وقوانين تشكيله لمستوياته الصوتية والتركيبية والمورفولوجية والمعجمية والدلالية. فالسطح الظاهر لنص ليس فى نهاية المطاف سوى الحضور المانع لما يقوله وهذا "المالا يقال، هو باطن يُلغم، من الداخل"(٤٢٢)، هذا اللغم الباطنى هو المسؤول عن بناء العلاقات داخل منظومة الخطاب الشعرى. إنه يحدد معجمها وكيفية تركيبها ودرجة تعالق علاماتها أو تنافرها.

ولعل "المالا يقال" نصًا أو خطابًا قادر على أن يكون نصًا متى تحققت شروطه ومواصفاته وهو تصور غنى لحقيقة الخطاب الشعرى وثراء نصه، وتجدد عطاءاته بتجدد قارئه ومرجعيته وأدواته، "فاللغة

يقطنها دوماً آخر، خارج، ناء بعيد وفى جوفها يقبع الغياب"(٤٢٣).

يتحقق المسكوت عنه فى الاستعارة حين يريد الخطاب الشعرى أن يقول شيئاً؛ لكنه لا يقول إلا ما يماثله وهنا يذكر المشبه به دون المشبه فتكون الاستعارة تصريحية لا مكنية مثل(لم تحتضنى المدينة) .

ويتحقق فى البنية الكنائية فينهض الخطاب هنا على الجوار وينطبق عليه حدّ الكناية بما هى لفظ يطلق ويُراد به لازم معناه مع جواز إرادة ذلك المعنى.

ولعل القراءة المطلوبة هنا هى القراءة الجديرة ذات الكفاءة النحوية والكفاءة الأدبية يستطيع القارئ من خلالها "تأسيس العلاقة الجدلية بين الدال والمدلول لإحضار الدلالة"(٤٢٤).

فالقول يخدع ويتستر على ما يقوله، وأن مالا يقوله هو الذى يحض على التفكير به لإعادة بنائه واستكشاف مالم يفكر فيه وما لم يقله، وتتمثل الخديعة فى أن النص يدّعى كشف الحقيقة.

(٤ – ٣ – ٨) النّص المبدّد:

هو النص المتوزع فى الثقوب والثغرات والفجوات النصية والنقاط المنتشرة هنا وهناك على بياض الصفحة. هو نوع من اللامقول الحاضر فى كلام القول، ولعل القراءة التناصية تقوم بملء هذه الفجوات وتفسير هذه الفراغات وإبدال النقاط بكلمات. إنها نوع من تسديد دين المعنى أو الإنتاجية كما تسميها كريستفيا ومن ثمّ ريفاتير. فالنص يمتلك قدرة كامنة فيه، أما القارئ فهو المنتج لطاقة المعنى الكامنة فى النص ويصبح النص شراكة بين المؤلف والقارئ.

والنص لا تتمّ شعريته إلا بعد استحضار الغياب، الأمر الذى يجعلنا نطلق عليها شعرية الغياب وجمالية الفرا غ البانى، ولعل "أيزر" قد أحاط هذه العلاقة بعنايته ولحقه إمبرتو إيكو فى دراسة الثغرات النصية، مما جعله يقول بالقارئ الضمنى أو القارئ النموذجى(٤٢٥) الذى يشترط المؤلف حضوره، أو لنتسامح مع دراستنا، نقول يشترط النص حضوره لملء البياض بالدلالة وإشباع الغياب بالمعنى.

إنها لعبة السواد والبياض تحرك النص بما تختزنه من إيقا ع فى وقفاتها، ولعل الفرا غ يتلازم مع علامات الترقيم أحياناً، والبياض فى الصفحة هو تفاعل الصمت مع الكلام، وتفاعل البصرى مع السمعى، فى بناء دلالة النص. لقد كان مالارميه يرى أن البياض حجة البناء وأن "الصمت هو البذخ الوحيد بعد القوافى"(٤٢٦)، فمثل هذه التفاعلات العجيبة التى تكسب النص ابتهاجًا فيما هى تستدعى الذاكرة وتمحوها فى لمح البصر. وربما يظهر هذا النص فى تقنيات المحو وفى آليات التقديم والتأخير والحذف والمفارقة. فالمفارقة تقوم على التعارض والتناقض بين المظهر والحقيقة وهى تشمل دالاً واحداً ومدلولين اثنين، الأول حرفى ظاهر وجلى، والثانى متعلّق بالمغزى، موح به، خفى، وهذه العلاقة تعمل فى النص المسكوت عنه، وتظهر فى نوع أو جنس أدبى هو نص "النكتة" فغالبًا ما تولد المفارقة الضحك.

وهذه مفارقة اللفظ أما مفارقة الموقف فتعتمد أساساً على عنصر لا يرى الشفرة ولا يفهم التورية ولا يحس بالمفارقات، ولا يدرك التناقض بين المظهر والحقيقة ومن ثم يصبح ضحية المفارقة، ويخلق

عن طريق براءته وسذاجته مفارقة الموقف الضحية تتسم بالبراءة وهى جزء من مجتمع مذنب [٤٢٧].

ويمكن أن تعمل المفارقة المولّدة للضحك أو للسخرية فى علاقات التناص والنص الموازى والتعلُّق النّصىّ والترابط كما يمكن لآليات أخرى أن تعمل داخل هذه العلاقات نذكرها فى آليات التفاعل النصى.

(٩-٣-٤) الترجمة:

وهى النص المنقول من لغة إلى لغة أخرى، وهى من وجهة نظر البحث نص آخر يتعلق به النص المترجم، فالنص المترجم هو قراءة ثانية وإنتاج آخر، فيها احترام للنص السابق وفيها خرق يعترى القوافى والإيقاع، وفيها إكمال وتمطيط بسيط للموقف، فهى فعل قراءة وإعادة كتابة ومشروع استيراد وتطبيع يخضع متنه وإنشاؤه من جديد لخيارات ذات طبيعة لغوية وأسلوبية وجمالية وأيديولوجية.

(٤ - ٤) آليات التفاعل النصى:

يقوم التفاعل النصى على آليتين كبيرتين تضمان جميع التقنيات الأخرى، هما: الاستدعاء والتحويل. وتتمّ عبر المصطلحات التى ذكرناها فى بحث التفاعل النصى ومصطلحات النقد القديم بالإضافة لكل المصطلحات التى جاءت ضمن العلاقات المذكورة هنا، ونضيف بعضها للتوضيح كيف يعمل نص الشاعر نزار قبانى مثلاً من خلال التفاعل النصى، أى كيف يتفاعل نصه مع نصوص أخرى وكيف يتناص معها.

فالتفاعل النصى يتم عبر:

(١-٤-٤)التحرير:

والتحرير Verbalisation يعنى التحرير الكتابى لما ليس كتابياً بالأصل وينطبق على حالة التفاعل النصى بين الأنواع أو الأجناس المختلفة، الأدبى والتشكيلى مثلاً صياغة لوحة كتابياً، الشعارات المرسومة التى ترمز إلى شىء ما.. إلخ) هنا تمنح الكتابة بُعداً لفظياً أو ترجمة تحريرية لمرجع صورى.

تجد الكتابة مرجعها فى الصورة، وبالعكس، لا تجد الصورة من مرجع لها داخل العمل سوى النص الذى يصفها ويقدّمها. يجهد النص فى اختزال جميع العناصر النافرة والأجسام الغريبة غير اللفظية. ومن هنا، "فحتى إذا كان النص المكتوب يحاول الالتحاق هنا بنظام رمزى أوسع، فإنّ التطابق بين النوعين يظل متعذراً" هذا العجز عن المطابقة يدفع بعض الكتاب إلى الاستعانة برسوم أو علامات تشكيلية أو حيّل أخرى، فيجهد الكاتب فى "مفصلة نسق علامات لفظية مع نسق لا يتطابق، وإياه، النسق التصويرى مثلاً".

(٢-٤-٤) الخطية: Linearisation

الكتابة ظاهرة خطية محكومة باستمرارية السطور أفقيًا كما فى أغلب اللغات، أو عموديًا كما فى الصينية واليابانية. تدريجيًا يتقدم النص للكاتب، وتدريجيًا يكتسب تعدديته. لا نقدر فى الكتابة أن نحافظ على عناصر متعدّدة وندفعها إلى العمل على نحو متزامن كما فى الرسم أو الموسيقى.

يعمد الكاتب إلى ما يشبه تسوية لعناصر النص الأصلى الذى يتناصه هو ويناصصه وعناصر نصّه الجديد فى فضاء الصفحة

وداخل حدودها المادية وبعد هذه التسوية يقدر أن يفيد من بدائل أخرى: تشويش تراتب المقاطع مثلاً أو التوكيد على بعض الأسطر بطبعها بحروف مختلفة مائلة أو سمينة.

(٣-٤-٤) الترصيع:

فى هذا كله الذى تقدم يعتمد المؤلف العامل بالتفاعل النصى إلى ترصيع عناصر النص القديم فى نصه هو، والمتمثل فى تأمين التماسك الطباعى أو التسوية الخطيّة فى فضاء الصفحة، ينضاف هنا مجهود لاختزال التعارضات التركيبية بين النصوص الآتية من مصادر مختلفة بربط المؤلف بين العناصر، إما داخل عبارة تضمن بتماسكها النحوى تماسك الكل، أو بإقامة جسور ووصلات بين العناصر تعتمد على وحدة دلالية ممكنة، فينشأ هنا تنافذ بين عناصر صارت منفصلة عن معناها القديم فاقدة لاستقلالها فى سياقها الجديد. نمثل على هذا الترصيع بما يفعله محمود درويش فى "حصار لمدائح البحر".

إذ يستعير بداية، البيت الشهير لتميم بن مقبل، ويكتب:

"... "لو أن الفتى حجرٌ"، "لو أننى حجرٌ..."

(٤- ٤- ٤) التشويش:

يعمد المؤلف هنا إلى أخذ فقرة من نص مكرّس، يتدخل هو فيه "ويتلاعب" به، مدخلاً عليه "إفساداً" مقصوداً أو دعابة أو فنطاسيّة. مثلاً تحويل النص من الفصحى إلى العامية المحكية.

(٥-٤-٤) الإضمار أو القطع:

هنا يمارس الكاتب الاقتباس المبتور أو إنقاص الكلام على نحو

يُحدث حرفًا للنص عن وجهته الأصلية ويمنحه وجهة أخرى لم يكن القارئ ليتوقّعها مثل (لا تقربوا الصلاة) .

وبذلك يلغى كل سلطة للنص الماضى والصيغ المكرّسة، محبطًا بكامل الضحك أو المرارة علاقة القارئ بهذه الصيغ.

(٦-٤-٤) التضخيم أو التوسّع:

وهنا يعمل الكاتب بمعكوس الإجراء الذى سبق، يحوِّل النص ويحرفه بأن يُنمى فيه فى الاتجاه الذى يريد عناصر دلالية أو مسارد شكلية يراها هو فيه، ولعلها كانت كامنة فى النص.

أيضًا فى حالة التفسير يعطى النص أكثر من حجمه وأحيانًا يستنطق كل ما فيه وكل ما ليس فيه ويمكن أن نعد الاستطراد أيضًا إحدى خصائصه، أو التمطيط كما يسميها محمد مفتاح.

(٧-٤-٤) المبالغة:

وهو إجراء شديد الشبه بما سبقه، لكن لا يقوم على تضخيم الكلام "كمياً" بالضرورة لزحزحة أثره، بل فى مبالغة معناه، والمغالاة فيه نوعياً. تقود مفاقمة الكلام إما إلى تعميق الأثر ايجابيًا أو ضخه بفلسفة أدائية غير متضمنة فيه، إذ يسقطنا الإلحاح على الشىء فى الاعتقاد بمعكوسه، وما يدفع الخطاب أحيانًا بتضخيمه هنا إلى الضحك وإلى كاريكاتورية خالصة.

(٨-٤-٤) القلب أو العكس:

وهو الصيغة الأكثر شيوعاً فى التفاعل النصى، وخصوصاً فى المحاكاة الساخرة أو فى المناقضة والمعارضة) لما فيها من عمل للتضاد يذهب بعكس الخطاب الأصلى المتدخل فى علاقة تناصية،

وهو بدوره يتضمن صنوفًا عديدة:

(١-٨-٤-٤) قلب موقف العبارة أو أطرافها:

مثل أشهد أن لا امرأة إلا أنتِ) يتوجه الخطاب إلى الله فيأتى القبانى ويحرّف وجهته باتجاه الحبيبة.

(٢-٨-٤-٤) قلب القيمة:

قلب مثلاً مواقف النص المقدس (توراة، إنجيل، قرآن)

(٣-٨-٤-٤) قلب الوضع الدرامى:

فمثلاً بدلاً من أن يضرب المرأة التى ترمز للدعارة فى الكتاب المقدس وحسب تعاليمه يلجأ لضرب العرافة أو الحباحب. وهذا قلب له أهدافه ومسبباته وأغراضه.

(٤-٨-٤-٤) قلب القيم الرمزية:

يأخذ الكاتب هنا رموز النص السابق له، ويمنحها دلالات فى سياقها الجديد ضد دلالتها تماماً. وهذا ما يمارسه الأديب، فعلى سبيل المثال يقلب الشاعر نزار قبانى القيم الرمزية لشخصيات كل من صلاح الدين، خالدبن الوليد، المتنبى، أبى تمام، هارون الرشيد، المعتصم بصورة خاصة، والقيم الرمزية لشخصية العربى بصورة عامة، فعنترة القوى يصبح فى نص القبانى ضعيفًا جداً، وهارون الرشيد الشخصية التقية يصبح فى نص القبانى شخصًا منحّلاً. ,والعربى فاقد النخوة والشهامة والشجاعة والكبرياء.

(٥-٨-٤-٤) تغيير مستوى المعنى:

ويتم هذا بنقل المعنى إلى صعيد آخر وتحويل المجاز إلى الحرفية أو العكس كقول محمود درويش: "تصبحون على وطن" محولاً العبارة

مع شحنة واضحة من الدعابة المرّة إلى أفق رجاء معاق بموانع عديدة إليها تتوجه سخرية الشاعر.

هذه الأوليات، التى يمكن بالطبع أن نضيف إليها أو آليات أخرى ممكنة الاستكشاف، تدلنا على الحرية الكبيرة التى يتيحها التفاعل النصى للكاتب بمجرد أن يتوجّه إليه بروح صريحة وبعقلية تحويل ومجابهة فعّالة لنصوص الآخرين.

(٩-٤-٤) التخفيف والتكثيف:

وهو عكس المبالغة والتفخيم

(١٠-٤-٤) القطع والمونتاج

(١١-٤-٤) المصطلحات العربية النقدية القديمة:

وتضم كل المصطلحات العربية النقدية القديمة التى تنتمى إلى عملية إنتاج النص والتى ذكرناها فى التفاعل النصى ومصطلحات النقد العربى القديم.

(١) الزمخشرى، أساس البلاغة - تحقيق عبدالرحيم محمود - دار المعرفة - بيروت ١٩٨٢ (مادة نص) .

(٢) الزبيدى: تاج العروس، تحقيق عبدالكريم العزباوى - وزارة الإعلام - الكويت. ١٩٧٩ - الجزء الثامن عشر.

(٣) ابن منظور: لسان العرب - دار المعارف بمصر - (د.ت) ج٦ - مادة نص.

(٤) المصدر نفسه. والكرمى: حسن سعيد - الهادى إلى لغة العرب - الجزء الرابع ص٢٠٧ والكيلانى: مصطفى - "فى الميتالغوى" والنص والقراءة - منشورات دار أمية - تونس ص٢٢

(٥) المرجع السابق نفسه.

(٦) بنّانى: محمد الصغير - مفهوم النص عند المنظرين القدماء - مجلة اللغة والأدب جامعة الجزائر - العدد ١٢ - شعبان - ١٤١٨هـ - ديسمبر ١٩٩٧م ص٤٠ .

(٧) الفيروز أبادى مجد الدين محمد: القاموس المحيط - دار الجيل بيروت - المجلد الثانى ص٣٢١ + ابن منظور - لسان العرب - ج٦ - ص٤٤٤ .

(٧) الفيروز أبادى مجد الدين محمد: القاموس المحيط - دار الجيل بيروت - المجلد الثانى ص٣٢١ + ابن منظور - لسان العرب - ج٦ - ص٤٤٤.

(٨) بنانى - مفهوم النص - مجلة اللغة والأدب - ص٤٠ .

(٩) اللسان + تاج العروس (مادة نص) . مصدر سابق.

(١٠) ثعلب - مجالس ثعلب، تحقيق عبدالسلام هارون دار المعارف - مصر ١٩٦٩ ج١/ص١٠ .

(١١) الجرجانى الشريف - التعريفات - مكتبة لبنان - بيروت ط١ ١٩٧٨ - ص ٢٦٠ .

(١٢) المعجم الوسيط مجمع اللغة العربية - القاهرة - دار الفكر القاهرة ط٢/ ١٩٦١ ج٢/ ص٩٢٦.

(١٣) الشافعى محمد بن إدريس - الرسالة (رسالة الشافعى) - المكتبة العلمية - (د.ت) ص١٤.

(١٤) أبوالحسن البصرى محمد بن على - المعتمد فى أصول الفقه، تحقيق محمد حميد الله - دمشق، ١٩٦٥ ج١: ٢١٩.

(١٥) الغزالى أبو حامد – المنخول من تعليقات الأصول – (د . ط) – (د . ت) – ص٦٥.
(١٦) الغزالى أبو حامد المستصفى من علم الأصول، تحقيق محمد حسن هيتو دمشق: (١٩٧٠) م١: ص٣٨٤ + ٣٨٦.
(١٧) ابن حزم الأندلسى – رسائل ابن حزم – تحقيق: إحسان عباس – المؤسسة العربية بيروت ١٩٨٠ – م٤/ ٤١٥.
(١٨) أبوزيد: نصر حامد النص – السلطة – الحقيقة، المركز الثقافى العربى الدار البيضاء؛ بيروت ١٩٩٥ ص١٤٩ .
(١٩) السيوطى، (جلال الدين) ، الإتقان فى علوم القرآن – المكتبة الثقافية، بيروت، ١٩٧٣ – ص٣١ .
(٢٠) الجاحظ، (عمرو بن بحر) البيان والتبيين – مكتبة الخانجى – القاهرة – ١٩٦٨م ج١ ص٧٥ .
(٢١) الجرجانى، الشريف – التعريفات – ص٢١٤ .
(٢٢) أبو البقاء: الكليات معجم فى المصطلحات والفروق اللغوية) منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومى دمشق ط١ ١٩٧٦ ج٤/ ص١٦٧ يمكن العودة والاستزادة.
(٢٣) البعلبكى: منير قاموس المورد – دار العلم للملايين – بيروت – ١٩٨٢ – مادة Textإدريس: سهيل قاموس المنهل – دار الآداب – بيروت ١٩٨٧ – مادة .*Texte
(٢٤) وهبة: مجدى معجم مصطلحات الأدب – مكتبة لبنان – بيروت – ١٩٧٤ – مادة TEXTص٥٦٦ .
(٢٥) ريكور: بول – النص والتأويل – ترجمة: منصف عبدالحق –

مجلة العرب والفكر العالمى - بيروت - عدد ٣ - صيف ١٩٨٨، ص٣٧ وهى فى فضل: صلاح - بلاغة الخطاب وعلم النص - عالم المعرفة - الكويت - عدد ١٦٤ - ١٩٩٢م. ص٢٣٧.

(٢٦) البقاعى: محمد خير (ترجمة) - دراسات فى النص والتناصية - مركز الإنماء الحضارى - حلب ط١ ١٩٩٨ ص٢٦ والمقتبس من نظرية النص لرولان بارت فى الموسوعة العالمية.

(٢٧) البقاعى - المرجع نفسه - ص٢٦ .

(٢٨) البقاعى - دراسات فى النص والتناصية - ص٢٦ .

(٢٩) شحيد: د.جمال - تيل كيل والبحث عن بعد نقدى جديد - مجلة الفكر العربى بيروت العدد ٢٦ - ١٩٨٢م ص٢٢٨.

(٣٠) يقطين: سعيد - انفتاح النص الروائى - المركز الثقافى العربى - بيروت - الدار البيضاء - ط١٩٨٩/١ ص١٦.

(٣١) Dictionary OF Language and Lingusitics, London, 330 - Hartman, Stork. 1970 - P

(٣٢) يقطين: سعيد - انفتاح النص الروائى - ص ١٧ - ويذكر أن هذا المقطع مقتبس عن كتاب هاليداى ورقية حسن المسمى بالانسجام) فى الإنجليزية، لندن -(١٩٧٦م) والمقتبس يقع فى الصفحة ٢٩٣. للمزيد ينظر الكتاب أو ينظر حوله نقد الحداثة للدكتور حامد أبو أحمد - كتاب الرياض - عدد ٨ - ١٩٩٤م - الفصل الثالث (ص٦٧ - ٨٤) .

(٣٣) ثامر: فاضل، اللغة الثانية المركز الثقافى العربى - بيروت - الدار البيضاء، ط١ ١٩٩٤/ ص٧٣ .

(٣٤) للاستزادة ينظر عوض: د.يوسف نور - نظرية النقد الأدبى - الحديث - دار الأمين - القاهرة - ط١ ١٩٩٤ ص٩٧ - ٩٨ .

(٣٥) فضل - د.صلاح - بلاغة الخطاب وعلم النص - عالم المعرفة - الكويت - عدد ١٦٤ - ١٩٩٢م - ص ٢٣٣ - ٢٣٤ .

(٣٦) Ducort, todorov, Encyclopedic Dictionary of Lan- guage London 1979 - p 295.

(٣٧) الجاحظ: - البيان والتبيين - مكتبة الخانجى - القاهرة - ١٩٦٨ م - ج١ - ص٢٢٢.

(٣٨) المرجع نفسه.

(٣٩) الجرجانى: عبدالقاهر - دلائل الإعجاز - دار المعرفة للطباعة والنشر - بيروت - لبنان ١٣٩٨هـ - ١٩٧٨م، ص٢٠١

(٤٠) الجاحظ: البيان والتبيين - ج١/٣٨٣ - يُذكر أن للجاحظ كتاباً بعنوان نظم القرآن ألفه فى القرن الثالث ووضعه فى إعجاز القرآن وهو مفقود.

(٤١) الجرجانى (الشريف) - التعريفات ص٥٦.

(٤٢) ابن خلدون، عبد الرحمن المقدمة - دار الكتاب اللبنانى - بيروت ١٩٦٧ . الصفحة ص٥٤٤ - وفى الصفحات (١١٠٥ - ١١٠٦ - ١١٠٧ - ١١١٠) يتحدث فيها عن المنوال، وهو الأسلوب عنده، فيفترض ضرورة شحذ القريحة بالمحفوظ للنسج على المنوال وهذا المنوال يشترط فيه ابن خلدون تبديل الألفاظ فقط حتى تستوى التراكيب لمقصود الكلام، وهذه القوالب ثابتة ومحددة. وأطلنا الاستشهاد لأننا سنستعيره فى المقارنة بين

السرقات والتفاعل النصى لاحقاً.

(٤٣) الحاتمى: أبوعلى محمد بن الحسن بن المظفر، حلية المحاضرة فى صناعة الشعر، تحقيق جعفر الكتانى، دار الرشيد للنشر العراق - سلسلة كتب التراث ٨٢) ، ١٩٧٩، ص١٧٤ .

(٤٤) ابن أبى الإصبع المصرى: أبومحمد زكى الدين عبدالعظيم بن عبدالواحد بن ظافر بن محمد(٥٨٥ - ٦٥٤هـ) - تحرير التحبير فى صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تحقيق الدكتور حفنى محمد شرف - القاهرة: ١٩٧٢ - ص٢٦٣. ويعد هذا الكتاب موسوعة للمصطلحات النقدية العربية.

(٤٥) البقرة ٢/٢٨٢.

(٤٦) تفسير الجلالين - دار المعرفة بيروت - لبنان - ص٦٣ .

(٤٧) بركات: دوائل - مفهومات فى بنية النص - دار معد - دمشق - الطبعة الأولى ١٩٩٦ - ص٣ من المقدمة. .

(٤٨) أبو منصور: فؤاد - النقد البنيوى الحديث فى لبنان وأوروبا - دار الجيل - بيروت ١٩٨٥ - ص٤٥ .

(٤٩) الرويلى: ميجان - وسعد البازعى - دليل الناقد الأدبى - المملكة العربية السعودية ١٤١٥هـ - ١٩٩٥. ص٢٩.

ودى سوسير لم يستخدم كلمة بنية وهذا ما سنأتى على ذكره فى بحث النص فى البنيوية.

(٥٠) دى سوسير: فرديناند علم اللغة العام - ترجمة د.يوئيل يوسف عزيز - ومراجعة د.مالك يوسف المطلبى -بيت الموصل، الموصل - العراق - ١٩٨٨ - ص٢٨ .

(٥١) دى سوسير: فردينانـد – فصـول فى علم اللغة العام ترجمة أحمد الكراعين – الاسكندرية ١٩٨٥ – ص٤٥ .

(٥٢) فضل: – بلاغة الخطاب وعلم النص – ص٢٠<

(٥٣) دى سوسير: علم اللغة العام – ترجمة يوئيل يوسف عزيز ص١٣٩ .

(٥٤) دى سوسير: – علم اللغة العام – ترجمة. د.يوئيل يوسف عزيز – ص١٥٣ .

(٥٥) دى سوسير – علم اللغة العام – ترجمة – يوئيل يوسف عزيز – ص١٣٤ .

(٥٦) المرجع نفسه ص١٣٢ .

(٥٧) إيغلتون: تيرى – نظرية الأدب – ترجمة: ثائر ديب – منشورات وزارة الثقافة – دمشق – الطبعة الأولى ١٩٩٥ – ص١٦٩

(٥٨) منان: جورج – علم اللغة فى القرن العشرين – ترجمة د.نجيب غزاوى، وزارة التعليم العالى سوريا – د.ط، د.ت – ص٨٨.

(٥٩) أوزياس: جان مارى – البنيوية – ترجمة ميخائيل مخول – منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومى – دمشق – سوريا ١٩٧٢ = ص٤٥ .

(٦٠) إيغلتون – نظرية الأدب – ص١٣ .

(٦١) بُشبندر: ديفيد – نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر – ترجمة: عبدالمقصود عبدالكريم – الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة – ١٩٩٦ – ص٩٨.

(٦٢) المرجع نفسه – ص٩٩.

(٦٣) ايغلتون - نظرية الأدب ص١٣ .

(٦٤) المرجع نفسه - ص١٤ .

(٦٥) بُشبندر - نظرية الأدب وقراءة الشعر - ترجمة: عبدالمقصود عبدالكريم - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٩٦ - ص١٠٧.

(٦٦) المرجع نفسه - ص١٠٧.

(٦٧) بُشبندر - نظرية الأدب وقراءة الشعر - ص١٠٨.

(٦٨) حمودة - عبدالعزيز - المرايا المُحدَّبة - سلسلة عالم المعرفة - الكويت - ع٢٣٢ - ١٩٩٨ ص١٨٨

(٦٩) شولز: روبرت - البنيوية في الأدب - ترجمة: حنا عبود، اتحاد الكتاب العرب - دمشق ١٩٨٤ ص١٠٠

(٧٠) ايخنباوم: بوريس - نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس - تر: إبراهيم الخطيب - مؤسسة الأبحاث العربية - بيروت ١٩٨٢ - ص٣٥ ضمن مقال نظرية المنهج الشكلي. وانظر حمودة - المرايا المحدبة - ص١٨٨.

(٧١) ياكبسون: رومان - قضايا الشعرية - تر: محمد الولي ومبارك حنون - توبقال - الدار البيضاء - ط١٩٨٨/١ ص٣٥

(٧٢) انظر بخصوص ذلك: بركات: وائل - مفهومات في بنية النص، ص٤٦ - ٤٨ ومجموعة من المؤلفين مقدمة في المناهج النقدية للتحليل الأدبي - ترجمة د.وائل بركات وغسان السيد - مطبعة زيد بن ثابت - دمشق ١٩٩٤ - ص١٧٩- ١٨٠

(٧٣) بنفنست: اميل: البنية في اللسانيات، تعريب - مبارك حنون،

مجلة. دراسات أدبية ولسانية - المغرب - ع٢/ ١٩٨٦، ص١٣١.

(٧٤) إبراهيم: عبدالله وسعيد الغانمي وعواد علي - في معرفة الآخر - المركز الثقافي العربي - بيروت/ الدار البيضاء - ط١ ١٩٩٠ ص٤١ والمقتبس لجوناثان كلر من كتابه الشعريات البنيوية، ١٩٧٧ - ص٣) .

(٧٥) حمودة: - المرايا المحدبة - ص١٨٧

(٧٦) حمودة: المرجع نفسه - ص١٥٨ - ١٥٩ والمقتبس من كتاب فراي - تشريح النقد - ١٩٥٧ .

(٧٧) نفس المرجع.

(٧٨) بشبندر - نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر - ص٣١ بتصرف - وللتوسع يمكن قراءة الصفحات من ٢٥ - ٤٥ يذكر أن النقد الجديد هو عنوان كتاب أحد أقطاب هذا النقد وهو جون كرورانسوم ومن أبرز هؤلاء النقاد: ريتشاردز - إليوت - وليم امبسون - وشعراء غير أكاديميين مثل آلن تيت وجون كرور انسوم - وكلينث بروكس وجماعة من الجامعة مثل كرين، وايلد أولسون .

(٧٩) حمود - المرايا المحدبة - ص١٦٢ .

(٨٠) إبراهيم: عبدالله و.... في معرفة الآخر - ص٤٦ .

(٨١) الهمامي: د. الطاهر - القارئ سلطة - أم تسلط - الموقف الأدبي - دمشق - العدد ٣٣٠) ١٩٩٨ - س٢٢ .

(٨٢) بنيس: محمد - ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب - مقاربة بنيوية تكوينية - دار العودة بيروت - ١٩٧٩ ص٢١ .

(٨٣) حمودة: المرايا المحدبة ص١٦٠ نقلاً عن بيرمان: آرت – من النقد الجديد إلى التفكيكية، ١٩٨٨ ص٩٥

(٨٤) إبراهيم: نبيلة – "البنيوية من أين؟ إلى أين» – فصول" القاهرة المجلد الأول العدد الثانى يناير ١٩٨١ ص١٦٩ .

(٨٥) شتراوس: كلودليفى – الانثربولوجيا البنيوية – تر: مصطفى صالح – وزارة الثقافة والإرشاد القومى – دمشق – ١٩٧٧ – ص٤٩.

(٨٦) شتراوس: كلود ليفى – العقل البرى – تر: د. نظير جاهل – المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر – بيروت – ١٩٨٤ – ص، ٣٠٢.

(٨٧) حمودة ـ المرايا المحدبة ـ ص٢٣٢ من كتاب شتراوس: الأسطورة والمعنى.

(٨٨) عياشى: منذر ـ الخطاب الأدبى ولسانيات النص ـ مجلة المعرفة ـ دمشق ـ العدد المزدوج ٣٠٠ ـ ١٩٨٧/٣٠١ ص١٢.

(٨٩) حمودة: المرايا المحدبة – ص ص ٨٤ – ١٨٥ .

(٩٠) رويلى: ميجان – قضايا نقدية ما بعد بنيوية – النادى الأدبى بالرياض – المملكة العربية السعودية – ١٤١٦هـ – ١٩٩٦م – ص١٤٤ نقلاً عن برت – حول راسين عام ١٩٦٤/ص ١٧٢ – ١٧٣) .

(٩١) حمودة: المرايا المحدبة ص٢٨٤ نقلاً عن تزفيتان تودوروف – مقدمة إلى الشعريات ١٩٦٨ بالفرنسية والمقتبس من الترجمة الإنكليزية ١٩٨١ ـ P5 .

(٩٢) حمودة: نفس المرجع – ص٢٨٣.

(٩٣) نقلاً عن حمودة المرايا المحدبة ص٢٥٠ – فوكو: ميشيل – نظام الأشياء P297*

(٩٤) حمودة: المرايا المحدبة ص٥٨٢ .

(٩٥) بارت: رولان – درس السيميولوجيا – ترجمة عبدالسلام بن عبدالعالى – دار توبقال المغرب ١٩٨٦ – ص٢١.

(٩٦) حمودة – المرايا المحدبة ص٢٨٣ .

(٩٧) لمزيد من التفاصيل يمكن الاطلاع على سارتر: جان بول – دفاع عن المثقفين – ترجمة: جورج طرابيشى – دار الآداب بيروت ١٩٧٣ ص٢٦١ – وغارودى: روجيه – البنيوية فلسفة موت الإنسان، ترجمة جورج طرابيشى، دار الطليعة بيروت ١٩٧٩ – ص٢٩.

(٩٨) حمودة: المرايا المحدّبة، ص٣٤٧.

(٩٩) انظر ترجمتها فى كتاب ك.م نيوتن، نظرية الأدب فى القرن العشرين تر: عيسى على العاكوب، عين للدراسات والبحوث، القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٩٦ – ص١٥٧ ـ ١٦٢ ويضم الكتاب مقالات لأكثر الأسماء التى نوردها هنا.

(١٠٠) دى سوسير: علم اللغة العام – ترجمة يوئيل يوسف عزيز – ص٣٤.

(١٠١) مبارك: حنون – دروس فى السيميائيات – دار توبقال – المغرب ط١ – ١٩٨٧ – ص٧٩.

(١٠٢) يمكن الاطلاع بشأن ذلك على كتاب، رولان بارت – اسطوريات – ترجمة الدكتور قاسم المقداد. عن مركز الإنماء الحضارى – حلب – سوريا ط١، ١٩٩٥م

(١٠٣) يمكن الاطلاع بشأن ذلك على كتاب محمد السرغيني: محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة - الدار البيضاء ط١/ ١٩٨٧م.

(١٠٤) حمداوي: جميل - السيميوطيقا والعنونة - مجلة عالم الفكر - الكويت - مجلد ٢٥ ع٣ - مارس/ ١٩٩٧ ص١٩.

(١٠٥) قاسم: سيزا - ونصر حامد أبو زيد إشراف - أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة شركة دار الياس العصرية - القاهرة - الدار البيضاء ط٢ ١٩٨٦ - ج١ - ص١٨ .

(١٠٦) راي: وليم - المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية - تر: يوئيل يوسف عزيز - دار المأمون - بغداد - ١٩٨٨ - ص ١٦١.

(١٠٧) ك.م. نيوتن - نظرية الأدب في القرن العشرين ترجمة: د.عيسى على العاكوب - من مقالة جوناثان كولر: علم العلامات بوصفه نظرية للقراءة. ص١٨٢.

(١٠٨) كريستيفا: جوليا - علم النص - ترجمة فريد الزاهي - مراجعة عبدالجليل ناظم - دار توبقال - المغرب - الطبعة الأولى ١٩٩١ - ص٢١.

- ترجمة الدكتور قاسم مقداد في كتاب النقد الأدبي في القرن العشرين لايف تادييه - ص٣٢٢ بـ إيدلوجة ويذكر أن المصطلح لباختين ميدفيدف في كتابه المنهج الشكلي في نظرية الأدب.

(١٠٩) مبارك: حنون - دروس في السيميائيات - دار توبقال - المغرب - ط١ - ١٩٨٧ - ص ٣٩٨ المقتبس لبارت.

(١١٠) تاديبه: النقد الأدبى فى القرن العشرين - ترجمة: قاسم المقداد - ص ٣٢٤

(١١١) اصطيف: الدكتور عبد النبى - التناص - مجلة راية مؤتة - جامعة مؤتة - الأردن - م٢،، ع٢،، ١٩٩٣، ص ص ٥٣ - ٥٤.

(١١٢) اصطيف: عبد النبى - مكونات النص الأدبى العربى الحديث - الناقد - لندن - ع٢٤ حزيران - ١٩٩٠ - ص٣٢

(١١٣) قاسم: سيزا - أنظمة العلامات فى اللغة والأدب والثقافة - دار الياس العصرية - القاهرة - الدار البيضاء - ط٢، ١٩٨٦، ج١- الصفحات ٤٢ - ٤٣ - ٥٦ + الصفحات ١٠٧ - ٢١٨ - ٢٢٢ - ٢٢٣ - ٢٢٤.

وعبدالله إبراهيم وآخرون - معرفة الآخر - ص ص ١٠٩ - ١١٠ - ١١١

(١١٤) قاسم: سيزا - أنظمة العلامات - ص٢٢٤ - ومعرفة الآخر - ص١١٠ يذكر أن - جماعة موسكو - تارتو تأسست عام ١٩٦٢ ومن أعلامها لوتمان - ايفانوف أوسبنسكى والإيطاليين روسى، ولاندى وهم يرون أن العلامة تتكون من دال ومدلول ومرجع بينما سيمياء التواصل كانت تراه دالاً ومدلولاً وقصداً - وسيمياء الدلالة تراه دالاً ومدلولاً) .

(١١٥) المرجع نفسه ص٥٦ المقال لأمينة رشيد بعنوان السيميوطيقا فى الوعى المعرفى المعاصر.

(١١٦) البقاعى: محمد خير - دراسات فى النص والتناصية نظرية النص) - ص ٣٠ - ٣١ .

(١١٧) القمرى: بشير ـ مفهوم التناص بين الأصل والامتداد حالة الرواية مدخل نظرى، ـ مجلة الفكر العربى المعاصر ـ بيروت/باريس، ع ٦٠ ـ ٦١ ـ كانون/شباط ـ ٩٨٩١ـ ص ٩٤ .

(١١٨) حمودة: المرايا المحدبة ـ ص ٣٠٩ .

(١١٩) يذكر ان التفكيكية انتشرت فى غير ما مكان بعد هذه المحاضرة وخاصة فى أمريكا مما وفر لها نقاداً اشتغلوا بها وعليها وألفوا كتباً فى ذلك منهم بول دى مان وله العمى والبصيرة ١٩٧١، ورموز القراءة (١٩٧٩) وهارولد بلوم وله "خارطة القراءة الخاطئة، ١٩٧٥، ـ وجيوفرى هارتمان وله "نقد فى القفار (١٩٨٦) وكريستفرنورس وله كتاب "التفكيكية" وفنسنت ليتش وله "كتاب النقد التفكيكى" (١٩٨٣) وغيرهم كثيرون كللر وميللر...)

(١٢٠) انظر بشأن ذلك: دريدا: جاك ـ الاستنطاق والتفكيك ـ كاظم جهاد ـ مجلة الكرمل ـ العدد ١٩٨٥/١٧ ص ٥٧ .

(١٢١) ايغلتون: نظرية الأدب ـ ترجمة ثائر ديب ـ منشورات وزارة الثقافة ـ دمشق ـ ط ١ ـ ١٩٩٥ـ ص ٢٣٢ .

(١٢٢) جفرسون: آن وديفيد روبى – النظرية الأدبية الحديثة تقديم مقارن) ، تر: سمير مسعود منشورات وزارة الثقافة فى دمشق ١٩٩٢ – ص١٩٦ .

(١٢٣) حمودة: المرايا المحدبة – ص٣٤٨.

(١٢٤) ميرلوبنتي: موريس – المرئى واللامرئى – تر: سعاد محمد خضير – دار الشؤون الثقافية العامة ببغداد. ط١ ١٩٨٧ – ص١٢٩.

(١٢٥) حمودة - المرايا المحدّبة - ص٣٨٠، وانظر - أيضًا الرويلى - قضايا نقدية ما بعد - بنيوية - ص٢٠٦.

(١٢٦) إبراهيم: عبدالله وآخرون - فى معرفة الآخر - المركز الثقافى العربى - بيروت - الدار البيضاء - ط١ - ١٩٩٠ - ص١٢٥.

(١٢٧) ينظر بشأن ذلك إبراهيم عبدالله وآخرون - فى معرفة الآخر - ص١١٧ - ١١٢، وحمودة: المرايا المحدبة - ص٣٧٣ ـ ٣٨٣.

عنانى: محمد - المصطلحات الأدبية الحديثة - الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، ١٩٩٦، ص١٩.

(١٢٨) دريدا: جاك - الكتابة والاختلاف، تر: كاظم جهاد، تقديم محمد علال سيناصر، دار توبقال الدار البيضاء، المغرب، ط١ـ ١٩٨٨، يرسمه كاظم جهاد فى صفحات مختلفة، انظر مثلاً ص١٣٢.

(١٢٩) انظر حول ذلك حمودة - المرايا المحدبة - ص - ٣٩٠.

(١٣٠) الرويلى: مناهج نقدية ما بعد بنيوية - ص١٨٨ من مقالة دريدا، العيش على) .

(١٣١) دريدا: جاك - مواقع - حوارات مع جاك دريدا - تر: فريد الزاهى. دار توبقال للنشر - الدار البيضاء - المغرب - ط١ - ١٩٩٢ ص٣٤ - ٣٥.

(١٣٢) المرجع نفسه.

(١٣٣) إبراهيم: عبدالله - المتخيل السردى. مقاربات نقدية فى التناص والرؤى والدلالة - المركز الثقافى العربى - بيروت -

المغرب – ط١ – ١٩٩٠ – ص٦٠. والغذامي: عبدالله محمد – الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية – النادى الأدبى الثقافى جدة، ط١، ١٩٨٥م، ودار سعاد الصباح الكويت، القاهرة ط٢، ١٩٩٣م – ص ٥٥ والاقتباس من كتاب فنسنت ليتش النقد التفكيكى، جامعة كولومبيا – ١٩٨٣ نيويورك، ص١٦٠ – ١٦١.

(١٣٤) انظر بخصوص ذلك: (١) بارت: درس السيميولوجيا – مقالة موت المؤلف ص٨٢ – ومقالة من الأثر إلى النص ص٥٩ ـ ٦٧ بتصرف شديد.

(١٣٥) نور عوض – نظرية النقد الأدبى الحديث – دار الأمين – القاهرة – ط١ – ١٩٩٤ – ص ٤٥ – ٤٦.

(١٣٦) الرويلى: ميجان – قضايا نقدية ما بعد بنيوية – النادى الأدبى فى الرياض – المملكة العربية السعودية – ١٤١٢هـ – ١٩٩٦م – ص ١٥٨ .

(١٣٧) المرجع نفسه ص١٩٣ من مقالته العيش على) .

(١٣٨) Barthes (Tran. By. R:S/Z R. and. Hill Miller P4. Wang, Newyork, 1974

(١٣٩) انظر خصوص ذلك: دى مان: بول – العمى والبصيرة. تر: سعيد الغانمى – منشورات المجمع الثقافى – أبوظبى – الإمارات العربية المتحدة – ط١ ١٩٩٥ .

(١٤٠) بنيس: محمد – الشعر العربى الحديث بنياته وإبدالاتها – الشعر المعاصر – دار توبقال – الدار البيضاء – المغرب ط٢ – ١٩٩٦ – ج٢ – ص١٨٣.

وانظر بخصوص ذلك مجموعة من المؤلفين - مقدمة فى المناهج النقدية للتحليل الأدبى - تر: د.وائل بركات ود.غسان السيد - مطبعة زيد بن ثابت - دمشق - ١٩٩٤ - ص١٨١.

يُذكر أن هذه الدراسة قد نشرها متفرقة جان ستاربنسكى ١٩٦٤ - ثم جمعها فى عام ١٩٧١ - فى كتاب (الكلمات تحت الكلمات) صادر عن دار غاليمار باريس.

(١٤١) الرويلى - مناهج نقدية ما بعد بنيوية ١٣٨.

(١٤٢) المرجع نفسه، ص١٣٦.

(١٤٣) حمودة - المرايا المحدبة - ص١٣٩.

(١٤٤) جهاد: كاظم، أدونيس منتحلاً - مكتبة مدبولى - القاهرة ط٢ ١٩٩٣ - ص٤٤ النقد المحايث يعنى النقد البنيوى، فهو نقد يتسبب فى إغلاق النص. انظر بخصوص ذلك: أعبو: أبو إسماعيل - نقد حوارى أم مونولوجى؟ مجلة الناقد - لندن عن دار الريس ع٩٣ - سبتمبر ١٩٩١ ص ص ٦٢ - ٦٦.

(١٤٥) بنيس: الشعر العربى الحديث - الشعر المعاصر - ج٣ - ص١٨٣.

(١٤٦) بُشبندر - نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر - ص١٠٨ المتن والهامش.

(١٤٧) هلسا: غالب - قضايا جماليات دستوفسكى لميخائيل باختين - مجلة العربى - وزارة الإعلام بدولة الكويت - الكويت ع٣٦٤ - سنة ٣٢ - مارس ١٩٨٩ - ص١٠٣.

(١٤٨) تودوروف - تزفيتان - نقد النقد - تر: سامى سويدان -

مركز الإنماء القومى - بيروت - ١٩٨٦ - ص٧٢.

(١٤٩) بركات: مفهومات فى بنية النص - ص٥١.

(١٥٠) هلسا: قضايا جماليات دستويفسكى ص١٠٣ .

(١٥١) تودوروف: نقد النقد - ص٧٥ .

(١٥٢) حمودة المرايا المحدبة - ص١٨٧ .

(١٥٣) أنجينو، مارك: مفهوم التناص فى الخطاب النقدى الجديد ضمن كتاب فى أصول الخطاب النقدى - تقديم - تزفيتان تودوروف - ترجمة أحمد المدينى - دار الشؤون الثقافية العامة ببغداد - بغداد - ١٩٨٧ - ص١٠٢ .

(١٥٤) حمودة: المرايا المحدية - ص ٣٦٣ .

(١٥٥) هلسا: قضايا جماليات ... ص١٠٣ .

(١٥٦) حمودة: المرايا المحدبة ٣٦٢ .

(١٥٧) المرجع نفسه - ص٣٦٣.

(١٥٨) باختين - ميخائيل - شعرية دستويفسكى - تر: جميل نصيف التكريتى، مراجعة: حياة شرارة - دار توبقال - الدار البيضاء ودار الشؤون الثقافية العامة - بغداد - ط١ - ١٩٨٦ - ص٢٦٥.

(١٥٩) تودوروف - ميخائيل باختين المبدأ الحوارى. تر: فخرى صالح - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - الطبعة العربية الثانية، ١٩٩٦ - ص١٧.

(١٦٠) تودوروف: ميخائيل باختين والمبدأ الحوارى - ص٨٥.

(١٦١) المرجع نفسه. ص١٦ بتصرف..

(١٦٢) تودوروف - ميخائيل باختين المبدأ الحوارى - ص١١٠.

(١٦٣) القمرى - بشير - مفهوم التناص. مجلة الفكر العربى المعاصر - مركز الإنماء القومى بيروت - باريس - ع٦٠ ع - ٦١ ك٢/ شباط ١٩٨٩ - ص٩٦.

يذكر أن تودوروف فى كتابه السابق وفى الفصل الخامس الخاص بالتناص - ص١٢١ يستخدم مصطلح كريستيفا التناص) Intertextualityمقابلاً لـ الحوارية Dialogism ويدخّر الحوارية لأمثلة خاصة من التناص.

(١٦٤) تودوروف - ميخائيل باختين - ص٩٣.

(١٦٥) باختين - ميخائيل - شعرية دوستويفسكى - ص٢٩٥.

(١٦٦) باختين: ميخائيل: الكلمة فى الرواية - تر: يوسف حلاق - منشورات وزارة الثقافة - دمشق - ط١ ١٩٨٨ - ص٣٤.

(١٦٧) تودوروف: المبدأ الحوارى ص١١٠ .

(١٦٨) تودوروف: المرجع نفسه - ص١٠٧ .

(١٦٩) المرجع نفسه ص١٠٧.

(١٧٠) المرجع نفسه ١٠٦ - ١٠٦.

(١٧١) المرجع نفسه ص ٩٤ - باختين باسمه المستعار فولوشينوف/ من كتاب الماركسية وفلسفة اللغة .

(١٧٢) تودوروف - المبدأ الحوارى - ص١١٤

(١٧٣) تودوروف المبدأ الحوارى ص١١٤ والكلام هنا لتودوروف).

(١٧٤) ينظر بشأن ذلك: باختين - شعرية دستويفسكى - أنماط الكلمة النثرية - الفصل الخامس - ٢٧٠ - ٢٩٨ وتودوروف -

المبدأ الحواري - ١١٥ وفصل التناص - ١٣٦ - ١٣٨ جهاد: أدونيس منتحلاً - ص٣٥.

(١٧٥) تودوروف - المبدأ الحواري - ٢٠٢ - ٢٠٣.

(١٧٦) المينيبية: نسبة للفيلسوف مينيب من غادار Gadar وهو من فلاسفة القرن الثالث قبل الميلاد، على أن المصطلح نفسه الدال على صنف أدبي بعينه أطلق لأول مرة من العالم الروماني (فارون) من القرن الأول قبل الميلاد ثم يأتي مينيب الذي أسبغ على هذا الصنف سماته المحددة - شعرية ديستويفسكي ص ص ١٧٧-٢٦٢ .

(١٧٧) تودوروف: ميخائيل باختين - المبدأ الحواري - ص١٢٦ .

(١٧٨) باختين: ميخائيل: مسألة النص - تر: محمد علي مقلد - مجلة الفكر العربي المعاصر - مركز الإنماء القومي - لبنان/ باريس ع ٣٦ خريف ١٩٨٥ - ص٥٢.

(١٧٩) باختين - شعرية دستويفسكي - ص٦٢.

(١٨٠) بختين - الكلمة في الرواية - ص٣٣.

(١٨١) باختين - مسألة النص - ص٤٤.

(١٨٢) تودوروف - ميخائيل باختين المبدأ الحواري - ص١٣٠ - ١٣١.

(١٨٣) انظر بخصوص مفهوم الكرنفال: باختين: شعرية دستويفسكي ص ص ٧٧١ - ٢٦٢.

ترّو: عبدالوهاب - تفسير وتطبيق مفهوم ٦٠ - ٦١ - ك٢/ شباط ١٩٨٩ - ص٧٨ .

ـ وحمودة: المرايا المحدبة - ص٣٦٢ وفيه يوضح أن الكرنفال تختلط فيه الثقافة العليا بالثقافة الدنيا، الرسمية بالشعبية.

(١٨٤) باختين - شعرية دستويفسكي - ص١٥٨ .

(١٨٥) انظر بخصوص ذلك "تودوروف: ميخائيل باختين - المبدأ الحوارى - ص ص٥٥ - ٥٦.

(١٨٦) تودوروف - ميخائيل باختين - المبدأ الحوارى - ص٥٥ .

(١٨٧) المرجع نفسه.

(١٨٨) تودوروف - ميخائيل باختين - المبدأ الحوارى - ص٢٠٢.

(١٨٩) يمكن الاطلاع على كتاب الغذامي: عبدالله: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف - المركز الثقافى العربى - الدار البيضاء - بيروت طبعة أولى ١٩٩٩ .

(١٩٠) الرويلى: ميجان وسعد البازعى - دليل الناقد الأدبى - السعودية - العبيكان - السعودية. ص١٤٧.

(١٩١) للاستزادة انظر بشأن ذلك: جوليا كريستيفا - علم النص - تر: فريد الزاهى - مراجعة عبدالجليل ناظم - دار توبقال - المغرب - الطبعة الأولى ١٩٩١ - ص٨ - ٩.

(١٩٢) تادييه: النقد الأدبى فى القرن العشرين - ص٣١٨.

(١٩٣) المرجع نفسه.

(١٩٤) أنجينو - مفهوم التناص - تر: أحمد المدينى ص١٠٢.

(١٩٥) بارت: رولان - نظرية النص، تر: مُنجى الشملى وعبدالله صوله ومحمد القاضى، حوليات الجامعة التونسية - كلية الآداب والعلوم الإنسانية - تونس - العدد ٢٧، ١٩٨٨، ص٧٨، وهى فى

ترجمة البقاعي، ضمن كتاب (دراسات في النص والتناصية) - ص٣٥.

(١٩٦) كريستيفا: علم النص - ص٢٢ مع تعديل من ترجمة محمد خير البقاعي ص٨٠ من كتابة دراسات النص والتناصية.

(١٩٧) كريستيفا - علم النص ص٢٢.

يذكر أنجينو في - مفهوم التناص أن المصطلح يعود لباختين باسمه المستعار مدفيديف، ١٩٢٨) ، وباختين فولشينوف (١٩٢٩) ، والناقدة تعترف بذلك في مقالها "النص المغلق" ضمن سيميوتيك وضمن كتاب علم النص.

(١٩٨) الزعبي: د.أحمد - التناص - نظريًا وتطبيقيًا - مكتبة الكتاني - إربد - الأردن - ط١، ١٩٩٥ - ص٩ نقلاً عن سيميوتيك) كريستيفا - ٩٦٩).

(١٩٩) مفتاح، محمد - تحليل الخطاب الشعري - استراتيجية التناص - والمركز الثقافي العربي - الدار البيضاء - المغرب - بيروت - ط٢، ١٩٨٦ ص١٢٢ - ١٢٣.

(٢٠٠) بارت -درس السيميولوجيا - مقالة من الأثر العمل إلى النص - ص٦٣.

(٢٠١) الزعبي - التناص - ص١٠.

(٢٠٢) أنظر بخصوص - ذلك: كريستيفا - علم النص - الخطاب الغريب في فضاء اللغة الشعرية: التداخل النصي التصحيفي) ص٧٨.

وفضل: صلاح - طراز التوشيح بين الانحراف والتناص - ضمن

كتاب قراءة جديدة لتراثنا النقدى أبحاث ومناقشات الندوة التى أقيمت فى نادى جدة الأدبى الثقافى ٩ - ٤/٥ -٩ - ١٩٨٨/١١/٢٤م.

كتاب النادى الأدبى الثقافى بجدة ١٥٩ - ١٩٩٠/٧/١٢م ص٩٣٨ - ٩٣٩.

(٢٠٣) كريستيفا: علم النص - ٧٨.

وانظر الصكر: حاتم - ترويض النص - الهيئة المصرية العامة للكتاب ط١ ١٩٩٨ - ص١٨٤.

(٢٠٤) اصطيف: عبدالنبى - التناص - راية مؤتة - جامعة مؤتة، الأردن. المجلد الثانى - العدد الثانى رجب ١٤١٤ هـ - كانون ١٩٩٣/١عن ثورة اللغة الشعرية لكريستيفا) .

(٢٠٥) البقاعى - دراسات فى النص والتناصية - ص ٤٦ - من مقالة التناصية لمارك أنجينو وهى فى أنجينو: مارك مفهوم التناص فى الخطاب النقدى الجديد) من كتاب - أصول الخطاب النقدى - لـ تزفيتان تودوروف - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد - العراق ١٩٨٧ - ص١٠٤.

(٢٠٦) بنيس: محمد - الشعر العربى الحديث - الشعر المعاصر - دار توبقال - المغرب - طبعة ثانية ١٩٩٦ الجزء (٣) ص١٨٣ .

وكتاب ستاربنسكى Lesmots Sous Iesmotsغاليمار - باريس ١٩٧١ _P. 28وبيت زحل هو البيت الذى يتصف فى الشعر اللاتينى بتوفره على ثلاث يامبات ونصف، متبوعا بثلاث تفاعيل. زحلى اسم إله هو أب لجوبيتر كما أنه اسم لكوكب.

(٢٠٧) البقاعى: دراسات فى النص التناصية - ص٦٢ - والمدينى - مفهوم التناص - ص١٠٤.

وانظر: دوبيازى: مارك نظرية التناصية - تر - الرحوتى عبدالرحيم - علامات ج٢١، م٦، سبتمبر ١٩٩٦م - ص٣١٠.

(٢٠٨) البقاعى: دراسات فى النص والتناصية ص٦٤ والمدينى ١٠٤ .

(٢٠٩) البقاعى: دراسات فى النص والتناصية ص١٠٤ .

(٢١٠) بارت: رولان - درجة الصفر للكتابة، تر: محمد برادة - دار الطليعة بيروت - ط٢ ١٩٨٢ ص٣٨.

(٢١١) بارت: رولان - درس السيميولوجيا - تر. ع بنعبد العالى - ص٨٢ - من مقالة: (موت المؤلف) .

(٢١٢) هيدغر: مارتن - إنشاد المنادى - تر بسّام حجّار - المركز الثقافى العربى بيروت/ الدار البيضاء - ط١ ١٩٩٤ - ص١٣ .

(٢١٣) بارت: درس السيميولوجيا - مقالة موت المؤلف ص٥٨ وهى فى ك.م نيوتن - نظرية الأدب فى القرن العشرين، ص١٦٥ .

(٢١٤) بركات: د. وائل - مفهومات فى بنية النص - ص٥٤.

(٢١٥) حافظ: د. صبرى - التناص وإشاريات العمل الأدبى - مجلة ألف عيون المقالات الدار البيضاء - ع. ح. ١٩٨٦ وقد - ترجم البقاعى Extratextual بفوق النص. انظر: البقاعى: محمد خير - دراسات فى النص والتناصية - ص٦٨. وفى المعجم المصطلحات الأدبية المعاصرة لـ سعيد علوش - المصطلح ٦٤٣ ترجم مصطلح Metatext إلى "ما فوق النص" وHorstexte

لـ"الخارج نص" ص٢١٤ يذكر أن المقتبس من كتاب لوتمان بنية اللغة الشعرية صدر بالروسية ١٩٧٠ - وترجمه إلى الفرنسية هنرى ميشونيك وصدر عن دار غاليمار ١٩٧١ .

(٢١٦) حافظ: صبرى - التناص وإشاريات العمل الأدبى - ص٨٧.

(٢١٧) المرجع نفسه.

(٢١٨) بركات: وائل - مفهومات فى بنية النص - ص٥٦ عن كتاب لوتمان - بنية النص الفنى .

(٢١٩) إيغتلون: نظرية الأدب - ترجمة: ثائر ديب - ص ١٧٩.

(٢٢٠) حافظ: صبرى - التناص وإشاريات ... ص٩٠.

(٢٢١) حافظ: صبرى - التناص وإشاريات ... ص ٩٠ ـ ٩١ .

وهذا ما يعزز تحديدنا للنص عند كريستيفا وبارت فلوتمان السيميائى هنا يحدد النص وفق ما ذكرناه فى بحث النص فى السيميائى،ة وخاصة عند جماعة موسكو ـ تارتو ولا تخفى الصلة بين لوتمان وكريستيفا ولوتمان وبارت فى تحديد النص .

(٢٢٢) البقاعى - محمد - دراسات فى النص ... ص٦٤ عن مقالة أنجينو - التناصية) .

(٢٢٣) دوبيازى - بيير مارك - نظرية التناصية - تر: الرحوتى عبدالرحيم - مجلة علامات - جدة ج٢١ م٦ - سبتمبر ١٩٩٦م - ص٣١٢.

(٢٢٤) بارت: رولان - لذة النص - تر: منذر عياشى - مركز الإنماء الحضارى - حلب - ط١ ١٩٩٢ - ص٧٠.

(٢٢٥) البقاعى - دراسات فى النص - ص٢٨ من مقالة رولان

بارت (نظرية النص) .

(٢٢٦) المرجع نفسه.

(٢٢٧) البقاعي: دراسات في النص.. ص٣٨ من مقالة رولان بارت (نظرية النص) .

(٢٢٨) البقاعي - دراسات في النص ص٧٢ - من مقالة مارك أنجينو (التناصية) .

(٢٢٩) بركات: مفهومات في بنية - ص٨٨ - من مقالة - ليون سُمفيل(التناصية) يُذكر أن الفريد جارى ١٨٧٣ - ١٩٠٧) كاتب فرنسى امتازت كتاباته بالسريالية والعبثية.

(٢٣٠) يقطين: انفتاح النص الروائى - ص٢٣ بتصرف.

(٢٣١) بركات: مفهومات في بنية ... ص٩١ - من مقالة ليون سُميفيل: التناصيّة) .

(٢٣٢) جهاد:كاظم - أدونيس منتحلاً - مكتبة مدبولى - القاهرة - ط٢ ١٩٩٣ - ص٣٤ .

(٢٣٣) حماد: حسن محمد - تداخل النصوص في الرواية العربية - الهيئة المصرية العامة للكتاب - مصر - ط١ - ١٩٩٧ ص١٧.

(٢٣٤) للتوسع أنظر: يقطين: انفتاح النص الروائى - ص٢٤ ـ ٢٥.

(٢٣٥) البقاعي - دراسات في النص .. ص٧٣ من مقالة مارك أنجينو، التناصية) .

(٢٣٦) ينظر بشأن ذلك الموسوى - المقارنة والتناص - ص ص ٤٢ ـ ٥٢.

(٢٣٧) المرجع نفسه ص ص ٢٦ ـ ٢٧.

(٢٣٨) المرجع نفسه.

(٢٣٩) المرجع نفسه.

(٢٤٠) البقاعي - دراسات في النص .. ص٧١ من مقالة مارك أنجينو: التناصية) . بتصرف كبير.

(٢٤١) عدد خاص بالتفاعل النصى Poetique'no 27 - 1976

(٢٤٢) للاستزادة يمكن النظر إلى جهاد: أدونيس منتحلاً - ص٤٢ وما بعدها.

(٢٤٣) القمرى: بشير - مفهوم التناص بين الأصل والامتداد - حالة الرواية - مجلة الفكر العربى المعاصر - مركز الإنماء القومى - بيروت -/باريس - ع ٦٠ - ٦١ ك ٢/شباط ١٩٨٩ - ص ٩٢ وانظر بخصوص ذلك دوبيازى: نظرية التناصية - ص ٣١٢ - وكاظم جهاد - أدونيس منتحلاً - ص ٢٤ - ٤٨.

(٢٤٤) جهاد: أدونيس منتحلاً، ص ٣٩.

(٢٤٥) جهاد: المرجع نفسه، ص ٣٩.

(٢٤٦) المرجع نفسه.

(٢٤٧) استفدنا بشكل مباشر من المراجع التالية، وبصفحات مختلفة، وقمنا بصياغتها بتوليف لا يخلو من عمل ذاتى كبير، نتمنى أن يكون قد حقق المبتغى:

القمرى: مفهوم التناص ص (٩١ - ٩٢ - ٩٣)

جهاد: أدونيس منتحلاً (٣٤ - ٣٩ - ٤٠ - ٤١)

يقطين: انفتاح النص الروائى - ص ٩٤.

(٢٤٨) أنجينو: مارك - مفهوم التناص فى الخطاب النقدى الجديد.

ترجمة أحمد المديني ضمن كتاب/في أصول الخطاب النقدي تزفيتان تودوروف) - ص ١٠٨ - بتصرف.

(٢٤٩) يقطين: انفتاح النص الروائي - ص ٩٤ - ٩٥ - وهي في المجلة الفرنسية في: D allenbach Intertexte et Atuo-. L texte,Poerque n27-1976-p:282

(٢٥٠) سنقوم بالاعتماد على المصدر السابق - يقطين، انفتاح النص الروائي وعلى مصدر هام عرض مقالة ليلي كاملة تقريباً. بيد أننا سنتدخل كثيراً في المتن والصياغة والتأويل والتوضيح والتصنيف والدعم من مراجع أخرى والمقالة معروضة في جهاد: كاظم - أدونيس منتحلاً - ص ٦٧ - ٧٥ .

(٢٥١) يقطين: انفتاح النص الروائي - ص ٩٥ جهاد: أدونيس منتحلاً - ص ٦٧ - ٦٨ .

(٢٥٢) يمكن العودة إلي كتابات: دريدا في الكتابة والاختلاف - النحوية) ، وبارت في S/z ولذة النص، وبلانشو في مقاطع من الكتابة والغياب، والكيلاني في الميتالغوي، نص الوجود وجود النص واليوسفي في لحظة المكاشفة الشعرية والكتابة والتلاشي.

(٢٥٣) جهاد: أدونيس منتحلاً - ص ٦٨ - ٦٩.

(٢٥٤) المرجع نفسه.

(٢٥٥) المرجع نفسه.

(٢٥٦) يمكن قراءة أعمال عبدالله محمد الغذّامي وخاصة المشاكلة والاختلاف والقصيدة والنص المضاد والفصل الثالث من المشاكلة والاختلاف وهو بعنوان المغسول والمعمّى النص المغلق/ النص

المفتوح وكذلك كتاب عبدالقادر فيدوح. من النص المغلق إلى النص المفتوح .

(٢٥٧) ينظر بشأن ذلك - الغذامي: الخطيئة والتكفير - من البنوية إلى التشريحية، دار سعاد الصباح، الكويت، القاهرة، ط٢ - ١٩٩٣ - ص٦٤ - ٧٤ وخاصة ص٧٢ - ٧٣.

وينظر أيضاً حمودة: المرايا المحدبة - ص ٣٥٠ - ٣٦١ بعنوان اللغة الشارحة.

(٢٥٨) حمودة: المرايا المحدبة ص٣٥٧.

(٢٥٩) المرجع نفسه ص٣٥٧ - ٣٥٨.

(٢٦٠) حمودة ـ المرايا المحدبة ـ ص ٢٥٤ عن كتاب النقد التفكيكى فنسنت يتش ص ـ ٢٢٤ .

(٢٦١) يمكن أن ننبّه أن مقالة أ. توبيا ليست مترجمة كلها ولكنها - ملخصة فى أدونيس منتحلاً من قبل كاظم جهاد. ص ٥٨ ـ ٦٧ ـ ولكننا لم نأخذ إلاّ ما يهمّ موضوعنا ويمكن الرجوع إلى دوبيازى - نظرية التناصية - ص ٣١٢.

(٢٦٢) جهاد: أدونيس منتحلا ً - ص٥٨.

(٢٦٣) التناصية: لفظة غير قائمة فى الكتاب والناقد يبحث فى المنحول والمستنسخ من أدب الجاحظ بصياغة بلاغية ارتقت لتكون فى مصافى - اللغة الشارحة أو لغة الإبداع.

(٢٦٤) جهاد - أدونيس منتحلاً -ص ٦٠ بتصرف.

(٢٦٥) للاستزادة يمكن الاطلاع على جهاد: أدونيس منتحلاً -ص ٦٢ وما بعدها.

(٢٦٦) دوبيازى: نظرية التناصية - علامات ص ٣١٤.

(٢٦٧) البقاعى: دراسات فى النص والتناصية - ص ٦٧ - من مقالة مارك أنجينو: التناصية .

(٢٦٨) انظر بخصوص تجربة بييرزيما بتوسع يقطين: انفتاح النص الروائى ص٢٥ -٢٨ .

(٢٦٩) دوبيازى: نظرية التناصية. ص٣١٤.

(٢٧٠) ريفاتير: مايكل. سيميوطيقيا الشعر - ترجمة فريال جبورى غزول ضمن كتاب مدخل إلى السيميوطيقيا، ص٥٥-٥٦. وهى من كتابه سيميوطيقا الشعر، ١٩٧٨ ص١-٢٢

(٢٧١) يقطين: انفتاح النص الروائى - ص٩٥، ودوبيازى: نظرية التناصية ص٣١٤. والقمرى: مفهوم التناص - الفكر العربى المعاصر - ص٩٥.

(٢٧٢) تاديه: النقد الأدبى فى القرن العشرين - ترجمة: قاسم المقداد: ص ٢٨٣. وبركات: مفهومات.. ص١٠٤ وفيه الترجمة كالتالى "عندما يقول لنا الأدب شيئًا فإنه يقول لنا شيئًا آخر".

(٢٧٣) يقطين: انفتاح النص الروائى - ص ٩٥.

(٢٧٤) للاستزادة انظر: دوبيازى - نظرية التناصية ص ٣١٤ - ٣١٥ بتصرف شديد.

(٢٧٥) يقطين: انفتاح النص الروائى - ص٩٥ - بتصرف.

(٢٧٦) يقطين - انفتاح النص الروائى - ص ٩٥ - ٩٦ - بتصرف وتدخل كبيرين: نقلاً عن المجلة الفرنسية "أدب" ع ٤١، ١٩٨١.

(٢٧٧) دوبيازى - نظرية التناصية - ص ٣١٥ - ٣١٦.

(٢٧٨) جهاد - أدونيس منتحلاً - ص ٣٦.

(٢٧٩) انظر بشأن ذلك: تودوروف - تزفيتان - نقد النقد - ص١٠٤. وبركات: مفهومات فى بنية النص ص٩٥-٩٨.

(٢٨٠) بركات: وائل مفهومات فى بنية النص - ص١٠١ ويترجمها البقاعى فى دراسات فى النص والتناصية إلى الفوق نصية والبين نصية ص١٠٦.

(٢٨١) أبو ديب: كمال. فى الشعرية. مؤسسة الأبحاث العربية - بيروت - ط١- ١٩٨٧ ص١٢. بتصرف.

(٢٨٢) جينت - جيرار - مدخل لجامع النص. تر: عبدالرحمن أيوب - دار توبقال المغرب، ط٢، ١٩٨٦ ص٩٠.

(٢٨٣) ينظر بشأن ذلك: حسنى: المختار - من التناص إلى الأطراس - مجلة علامات فى النقد الأدبى - النادى الأدبى الثقافى بجدة ج٢٥-م٧- جمادى الأولى ١٤١٨هـ سبتمبر ١٩٩٧م/ ص١٧٥-١٩٢.

بنيس، محمد - الشعر العربى الحديث - الشعر المعاصر -ج٣- ص١٨٦.

دوبيازى - نظرية التناصية - ص٣١٦-٣١٧.

يقطين: انفتاح النص الروائى - ص٩٦-٩٧.

بركات - مفهومات فى بنية النص ص١٠٩-١١٠ من مقالة ليون سمفيل، التناصية.

البقاعى - دراسات فى النص والتناصية ص١١٩ من مقالة ليون سمفيل، التناصية .

البقاعى - دراسات فى النص والتناصية ص١٢٣-١٤٨ مقالة جينت طروس فى الأدب على الأدب.

جهاد - أدونيس منتحلاً - ص٣٧.

تادييه: النقد الأدبى فى القرن العشرين - ترجمة: قاسم المقداد - ص٥٥٢.

(٢٨٤) يذكر ان آنيك بوياغى Annick Bouillaguet قدمت فى عدد مجلة "الشعرية" الخاص بالتناصية عام ١٩٧٦ مشاركة بعنوان - تصنيفية تبولوجيا للاستعارة مقال مؤلف من مؤلف آخر.

(٢٨٥) على: نبيل - العرب وعصر المعلومات - سلسلة عالم المعرفة - الكويت - ع ١٨٤ - ١٩٩٤/٤ - ص ٢٩٧، ص ٣٠٧.

(٢٨٦) الخطيب: حسام - تقنية النص التكوينى ومغامرة مع نص درويش - مجلة المعرفة - سوريا - ع ٤٠٦ - تموز ١٩٩٧ - ص ١٢٣.

(٢٨٧) يقطين: سعيد - التفاعل النصى والترابط النصى بين نظرية النص والإعلاميات - مجلة علامات فى النقد - جدة. ج ٣٢ - م ٨، صفر ١٤٢٠هـ مايو ١٩٩٩م ص ٢١٨.

(٢٨٨) الخطيب: حسام - تقنية النص التكوينى... مرجع سابق - ١٢١ .

يذكر أن تد ولسون تابع عمل بوش رائد الإعلاميات ورائد الحاسب الآلى ١٩٤٥ - وعمل دوجلاس انجيلبارت (رائد خطاب الإنسان - الآلة) ومخترع "الفأرة" للحاسوب ١٩٦٨ ومخترع أول نظام يسمح بتوظيف الترابط وتجسيده بصورة ملائمة واسماه NLS

أمـا ولـسـون فـيـسـتـثـمـر جـهـود أسلافه واخـتـرع نـظـام الحاسوب Xamadu قصر الأحلام يربط هذا النظام عناصر أجزاء متعددة من المعطيات ويسمح بتسجيل الأفكار المصاحبة لمستعمليها في المستقبل. فاقترح Hypertext لتحديد هذه العملية.

(٢٨٩) يقطين: سعيد - التفاعل النصي والترابط النصي.. علامات - ص ٢٢٨.

(٢٩٠) الخطيب: حسام - تقنية النص التكويني - ص ١٢٢.

(٢٩١) الخطيب: المرجع السابق ص ١٢١ عن الموسوعة العالمية ميكروسوفت - إنكارتا. ١٩٩٨.

(٢٩٢) يمكن الاطلاع بشأن ذلك على كتاب أدونيس منتحلاً لكاظم جهاد - ص ص ٥١ - ٥٣ ويقطين: التفاعل النصي والترابط النصي علامات - ص ٢٧ - ٢٢٨ - ٢٢٩.

(٢٩٣) نضرب مثلاً: كتابة الأدب والتكنولوجيا للدكتور حسام الخطيب، المكتب العربي للتنسيق والترجمة والنشر، ١٩٩٦م، ويذكر النص بمعنى الترابط النصي، ويدرس مخطوطات عربية ومطبوعات قديمة محاولاً التأصيل لهذا المصطلح. أوديت مارون بدران/ ليلى عبدالواحد فرحان، النص المترابط/ الهايبرتكست ، ماهيته تطبيقاته المجلة العربية للمعلومات، م١٨، ع١. تونس ١٩٩٧م، ص٧٢.

برهان بخاري مدخل إلى الموسوعة الشاملة، نزار قباني، عن دار سعاد الصباح - الكويت - ١٩٩٩م - لكنها لم تتعد الفهرسة

وبعض الاحصائيات البسيطة والترتيب الأبجدى لعنوانات القصائد وعنوانات الدواوين ولمفردات القصائد ولأبحر الشعر فلم يعمل بها على طريقة الربط البصرى أو الموسيقى أو التشكيلى. فبقيت أشبه ما يكون بالفهارس العامة فهى غير شاملة.

(٢٩٤) ويليك: رينيه – مفاهيم نقدية – ترجمة د. محمد عصفور – سلسلة عالم المعرفة – الكويت – ع١١٠ شباط ١٩٨٧ ص٣٠٤–٣١٤ وينظر اصطيف: عبدالنبى – ما الأدب المقارن – لماذا ندرسه؟ – جريدة الأسبوع الأدبى) دمشق ملحق ٩٣ – الأدب المقارن عدد ٥٢٧ السبت – ٢٤ ربيع الآخر ١٤١٧هـ – ٧ – ٩ – ١٩٩٦.

(٢٩٥) د.الخطيب: حسام – الأدب المقارن – فى النظرية والمنهج – مطبعة جامعة دمشق – دمشق – ١٩٨٨ – ١٩٨٩ – ص٧.

(٢٩٦) غويار: ماريوس فرانسوا – الأدب المقارن – ترجمة هنرى زغيب – منشورات عويدات باريس – بيروت ط١ – ١٩٧٨ – ط٢ ١٩٨٨ ص٧+١٥ وهو فى ترجمة محمد غلاب ص٥.

٢٩٧) عبود: عبده – الأدب المقارن – مشكلات وآفاق – منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق – ١٩٩٩ ص٢٧.

(٢٩٨) المرجع نفسه.

(٢٩٩) المرجع نفسه.

(٣٠٠) هلال: محمد غنيمى – الأدب المقارن – دار العودة – بيروت – ط١٢ – ١٩٨٧ ص١٨.

(٣٠١) غويار: الأدب المقارن – ص١٥.

(٣٠٢) ماضى: شكرى عزيز - فى نظرية الأدب - دار المنتخب العربى، بيروت - ١٤١٤هـ - ١٩٩٣م- ص٢٠٩.

(٣٠٣) حسان: عبدالحكيم - الأدب المقارن بين المفهومين الفرنسى والأمريكى - مجلة فصول فى النقد الأدبى - القاهرة م٣، ع٣، ١٩٨٣ - ص١١.

(٣٠٤) عاصى: ميشال وإميل بديع يعقوب - المعجم المفصّل فى اللغة والأدب - دار العلم للملايين - بيروت ط١ ١٩٨٧ - م٢ - ص٦٢.

(٣٠٥) ويليك: رينيه: مفاهيم نقدية - ص٣٦٨.

(٣٠٦) الخطيب: حسام - الأدب المقارن فى النظرية والمنهج - مطبعة جامعة دمشق - دمشق - ١٩٨٨ - ١٩٨٩ - ص٢١.

(٣٠٧) سعيد: إدوارد - الاستشراق المعرفة - السلطة - الإنشاء) - ترجمة كمال أبوديب مؤسسة الأبحاث العربية ط٥، ١٩٩٥ ص٥٤، ٥٩.

. يذكر أن كلمة "الاستشراق قد تم التخلى عنها بقرار من مؤتمر ١٩٧٣ بمناسبة الذكرى المئوية لانعقاد أول مؤتمر للمستشرقين - لصالح العلوم الإنسانية والآسيوية والافريقية ، عن: الآداب الأجنبية - اتحاد الكتاب العرب دمشق، العدد ٨٣ السنة ٢١/ صيف ١٩٩٥. فهل مات الاستشراق بمفهومه الذى نوّه إليه إدوارد سعيد حقاً.

(٣٠٨) سرحان: سمير - مفهوم التأثير فى الأدب المقارن، مجلة فصول فى النقد الأدبى - القاهرة - المجلد الثالث - العدد الثالث/ ١٩٨٣ - الأدب المقارن الجزء الأول ص٢٦.

(٣٠٩) علوش: سعيد - معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة - دار الكتاب اللبنانى - بيروت - سوشبريس - الدار البيضاء الطبعة الأولى ١٤٠٥هـ، ١٩٨٥م. ص٣٠ .

(٣١٠) انظر بشأن ذلك رشيد: أمينة - الأدب المقارن والدراسات المعاصرة لنظرية الأدب - مجلة فصول فى النقد الأدبى - م٣ - ع٣ - ١٩٨٣ - ص٥٢.

(٣١١) الموسوى: محسن جاسم - المقارنة والتناص - علامات جدة - ج٢٦ - ٧م - شعبان ١٤١٨هـ - ديسمبر ١٩٩٧ - ص٢٤.

(٣١٢) الموسوى: محسن جاسم - المقارنة والتناص - ص٨.

(٣١٣) سرحان: سمير، مفهوم التأثير - مجلة فصول م٣ ع٣/١٩٨٣ - ص٢٨.

(٣١٤) بارت: رولان - درس السيميولوجيا - ص٦٣ وهو فى: الموسوى: المقارنة والتناص - ص١٠ وأخذنا بترجمة الموسوى.

(٣١٥) اصطيف: عبدالنبى - التناص - ص٥٤.

(٣١٦) الموسوى: المقارنة والتناص - ٢٤.

(٣١٧) موسوى: المقارنة والتناص - ص٣٠.

(٣١٨) دانييل - هنرى باجو - الأدب العام المقارن - ترجمة - د.غسان السيد - اتحاد الكتاب العرب - دمشق ١٩٩٧ - ص٢٢٨.

(٣١٩) جبر: رجاء عبدالمنعم - الأدب وفلسفة الأدب - مجلة فصول - فى النقد الأدبى - م٣/ع٣/ ١٩٨٣ ص٣٩ .

(٣٢٠) برونيل، بيير - كلودبيشوا - أندريه ميشيل روسو - ما

الأدب المقارن؟ – ترجمة د. غسان السيد – دار علاء الدين – دمشق – ط١٩٩٦/١ – ص٧٩.

(٣٢١) فييتور: كارل وروبرت شولس وولف ديتر ستمبل وهانزروبرت ياوس وجان مارى شافر، نظرية الأجناس الأدبية – تعريب – عبدالعزيز شبيل – مراجعة حمادى صمود – النادى الأدبى الثقافى بجدة – المملكة العربية السعودية – ط١، ١٤١٥هـ، ١٩٩٤م، ص٨ .

(٣٢٢) جينت: جيرار – مدخل لجامع النص – ترجمة عبدالرحمان أيوب – توبقال، المغرب – طبعة ثانية ١٩٨٦–ص٩٢، ٩٦ .

(٣٢٣) فييتور – نظرية الأجناس الأدبية، ص١٥٥.

(٣٢٤) فييتور – نظرية الأجناس الأدبية – ص١٤٣.

(٣٢٥) الخطيب: د. حسام – الأدب المقارن –ج١– ص٨.

(٣٢٦) جبر: رجاء عبدالمنعم – فلسفة الأدب والأدب المقارن –ص٤١.

(٣٢٧) المرجع نفسه.

(٣٢٨) اصطيف: د. عبدالنبى – المنهج المقارن فى الدراسة الأدبية – مجلة الموقف الأدبى – تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق – السنة ٢٧، العدد ٣٢١ – كانون الثانى ١٩٩٨ ص٢٤.

(٣٢٩) تيغم: بول فان – الأدب المقارن ترجمة – سامى الدروبى – دار الفكر العربى – ١٩٤٦، ص ١٧٨.

(٣٣٠) المرجع نفسه – ص١٧٩–١٨٠، .

(٣٣١) تيغم: الأدب المقارن – ص١٨١–١٨٢.

(٣٣٢) الخطيب: د. حسام – الأدب المقارن – ج١، ص١٦.

(٣٣٣) حسان: عبدالحكيم - الأدب المقارن بين المفهومين الفرنسى والأمريكى - مجلة فصول فى النقد الأدبى - القاهرة - م٣، ع٣، ١٩٨٣- ص١٢.

(٣٣٤) المرجع نفسه، ص١٢.

(٣٣٥) غويار - مرجع سابق، ص٨.

(٣٣٦) الخطيب: الأدب المقارن، ج١، ص١٦-١٧.

(٣٣٧) يقطين: سعيد - انفتاح النص الروائى - المركز الثقافى العربى - بيروت - الدار البيضاء -ط١- ١٩٨٩- ص٩٦.

(٣٣٨) ويليك: رينيه + أوستن وارين - نظرية الأدب - ترجمة محيى الدين صبحى - مراجعة حسام الخطيب - المؤسسة العامة ص٥٢.

(٣٣٩) عبود: عبده - الأدب المقارن ص - ص٨٠ - ٨١ وفى كتابه الأدب المقارن مدخل نظرى - ودراسات تطبيقية جامعة البعث - حمص - ١٩٩٢ - ص٣٣٦ وما يتبعها.

(٣٤٠) الخطيب: حسام - الأدب المقارن ج١ ص١٦ .

(٣٤١) ويليك وارين - نظرية الأدب - ص٥٢.

(٣٤٢) ويليك - مفاهيم نقدية - ص٣١٨ .

(٣٤٣) عبود: عبده - الأدب المقارن مشكلات وآفاق - منشورات اتحاد الكتاب العربى - دمشق - ١٩٩٩ - ص٨٠ - ٨٧ بتصرف شديد.

(٣٤٤) الخطيب: د.حسام - حول الأدب العربى وامتحان العالمية - مجلة المعرفة ، دمشق، س٢٥ - ع٢٩٥ - أيلول ١٩٨٦ - ص٢٤.

(٣٤٥) البقاعي: محمد خير - دراسات في النص والتناصية - ص١٣ من مقالة من العمل إلى النص لرولان بارت

(٣٤٦) الموسوى: محسن جاسم - المقارنة والتناص - ص ٢٦ يذكر ان كتاب قلق التأثر ترجم من قبل عابد إسماعيل .

(٣٤٧) للاستزادة يمكن قراءة: هانتينغتون: صموئيل. الإسلام والغرب - آفاق الصدام، ترجمة مجدى شرشر، القاهرة ١٩٩٥.

(٣٤٨) سرحان: سمير - مفهوم التأثير في الأدب المقارن - مجلة فصول في النقد الأدبي - القاهرة - المجلد الثالث - العدد الثالث - ١٩٨٣ - الجزء الأول - ص٣٣.

(٣٤٩) المصدر نفسه.

(٣٥٠) المرجع السابق

(٣٥١) خشفة: د. محمد نديم - تأصيل النص المنهج البنيوى لدى لوسيان غولدمان) - مركز الإنماء الحضارى - حلب سوريا، الطبعة الأولى ١٩٩٧ ص ٤٠ - ٤١ - هذا المفهوم ذاته ليس من منشأ جدلي. وقد شاع استعماله لدى "دلتاى" ومدرسته. ولكنهم طبقوه - مع الأسف - بطريقة غامضة. ولم ينجحوا في إعطائه وضعا إيجابيا دقيقا. ويرجع الفضل إلى جورج لو كاش في استعماله بدقة لا غنى عنها لجعله وسيلة عمل ودلتاى هو فيلهيلم ديلتى أول من حاول إقامة نظرية كاملة على أسس كاملة أكد أن الشعر الحقيقى يعبر عن تصور العالم نقلا، عن "ما الأدب المقارن" - ترجمة د. غسان السيد - ص ١٢١.

(٣٥٢) خشفة - تأصيل النص - ص ٤١.

(٣٥٣) المرجع نفسه ص ٤٤.

(٣٥٤) المرجع نفسه ص ٤٥.

(٣٥٥) سرحان: سمير مفهوم التأثير... ص ٣٤ يذكر ان رينيه إيتامبل من المدرسة الفرنسية ولكن أفكاره منفتحة أكثر من أفكار زملائه فى قضية الأدب المقارن وهى تشبه أفكار الأمريكيين. لذلك يسمونه فى المدرسة الفرنسية الطفل الشارد .

هذه النظرية مأخوذة من كتابه "الشعرية التاريخية" - لينغيراد - ١٩٤٠ - ص٥٠٠- ٥٠٢.

(٣٥٦) مرتضى: د.غسان - فيكتور جيرمونسكى والنظرية التيبولوجية فى الأدب المقارن - صحيفة الأسبوع الأدبى - ملحق الأدب المقارن ٩٣ - دمشق - العدد ٥٢٧ - ٧ - ٩/١٩٩٦ - ص٢.

(٣٥٧) سرحان: سمير - مفهوم التأثير فى الأدب المقارن - ص٣٤.

(٣٥٨) جيرمونسكى: فيكتور مكسيموفيتش - التيارات الأدبية بوصفها ظاهرة دولية - ترجمة د.غسان مرتضى - مجلة الآداب الأجنبية - دمشق - ع٨٣ - صيف ١٩٩٥ - ص ١٣٩.

(٣٥٩) المرجع نفسه ص١٦٢.

(٣٦٠) المعجم الفلسفى المختصر - ترجمة توفيق سلوم - دار التقدم - موسكو - ١٩٨٦. ص٣٦٩ وما بعدها بتصرف، وأيضًا عبود: عبده. الأدب المقارن مشكلات وآفاق - ص٤٠.

(٣٦١) المعجم الفلسفى - ترجمة توفيق سلوم - ص٥٤٠. وعبود: عبده - الأدب المقارن - مشكلات .. ص٤١.

(٣٦٢) للتوسع فى نظرية الانعكاس يمكن العودة إلى: الماضى: شكرى عزيز - فى نظرية الأدب دار الحداثة بيروت - لبنان ط١ ص٨٤ وما يتبعها.

(٣٦٣) ك.م. نيوتن - نظرية الأدب فى القرن العشرين - ص٨٨.

(٣٦٤) عبود: عبده - الأدب المقارن مشكلات - ص٤٢.

(٣٦٥) ابن النديم - ٤٠٠هـ - الفهرست. تحقيق: د. رضا تجدد - طهران - ط١ - ١٩٧٣ - ص١٣٧ وفى زهر الآداب الحصرى القيروانى ... - ٤٥٣هـ - تحقيق زكى مبارك، بيروت ط٣، ١٩٧٢ ج٢/ ص١٠٢٩ .

وسعيد بن حميد من النهروان من أولاد الدهاقين - ولد فى بغداد وكان شاعراً قلّده المستعين ديوان الرسائل ت٢٥٠هـ .

(٣٦٦) ابن المقفع: عبدالله، الأدب الكبير والأدب الصغير ورسالة الصحابة، دراسة وشرح يوسف أبوحلقة، مكتبة البيان - بيروت، ط٣/ ١٩٦٤، ص ص ٣٣ - ٣٤ وضؤولة تعنى عيباً.

(٣٦٧) الحاتمى، محمد بن الحسن ت ٣٨٨هـ ، حلية المحاضرة فى صناعة الشعر - تحقيق جعفر الكتانى، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد ط٢ ١٩٧٥ - ج٢، ص٢٨.

(٣٦٨) العسكرى: أبوهلال كتاب الصناعتين - تحقيق على البجاوى وأبو الفضل - إبراهيم - دار إحياء الكتب العربية - القاهرة، ١٩٥٢ - ص١٩٦.

(٣٦٩) ابن طباطبا العلوى، عيار الشعر - تحقيق عبدالعزيز المانع - دار العلوم للطباعة والنشر الرياض ١٤٠٥هـ - ص١٢٦.

(٣٧٠) التوحيدى: أبو حيان - ٤٠٠هـ الامتاع والمؤانسة - تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين - بيروت، ج٢ ص١٤٦.
(٣٧١) انظر بشأن ذلك الموسوى: محسن جاسم - الترجيعات - مجلة علامات - جدة ج٢٤ م٦ صفر ١٤١٨هـ - يونيه ١٩٩٧م ص٦٣.
(٣٧٢) انظر بشأن ذلك - الترجيعات للموسوى. نحن لا نتفق معه فى إطلاقه كلمة نظرية) على السرقات.
(٣٧٣) المرزبانى: محمد بن عمران ٣٨٤هـ - الموشح. تحقيق البجاوى - خصر - ط٢ - ١٩٦٥/ ص١٩٦٥.
(٣٧٤) الصولى: أبوبكر - ٣٢٥هـ - أخبار أبى تمام - تحقيق عساكر وعزام - المكتب التجارى - بيروت - ص٢٤٤.
(٣٧٥) القاضى - الجرجانى عبدالعزيز - الوساطة بين المتنبى وخصومه - تحقيق أبوالفضل إبراهيم وعلى محمد البجاوى المطبعة العصرية - بيروت، ١٩٩٦، ص١٩١.
(٣٧٦) ابن العبد: طرفة ٥٦٤هـ/ ديوان طرفة بن العبد - دار صادر - دار بيروت - بيروت ١٣٨هـ ص٧٠.
(٣٧٧) الأصفهانى - الراغب -٥٠٢هـ، مجمع البلاغة - تحقيق عمر الساريسى - عمان - ط١ - ١٩٨٦ - ج١/ ص١٢٥ وتذكر للفرزدق فى الموشح للمرزبانى) .
(٣٧٨) القاضى الجرجانى عبدالعزيز : - الوساطة بين المتنبى وخصومه تحقيق أبوالفضل إبرهيم وعلى محمد البجاوى، المطبعة العصرية - بيروت - ١٩٩٦ - ص١٩٢.
(٣٧٩) مندور: محمد - النقد المنهجى عند العرب - دار نهضة مصر

- القاهرة - ١٩٧٢ ص٣٥٨.
(٣٨٠) العسكرى - أبوهلال - كتاب الصناعتين - تحقيق على البجاوى وأبو الفضل إبراهيم - دار إحياء الكتب العربية - القاهرة - ١٩٢٥ - ص٢٠٢ - ٢٠٣.
(٣٨١) ابن رشيق القيروانى أبو على الحسن، ٣٩٠ - ٤٥٦هـ . العمدة فى محاسن الشعر وآدابه - تحقيق الدكتور محمد قرقزان ـ دار المعرفة - بيروت - ط١، ١٤٠٨هـ ١٩٨٨. ج٢ ص١٠٢٨.
(٣٨٢) الجاحظ - عمر بن بحر - رسالة المعلمين - مجلة المورد - مج٧ - ع٤ - ٩٧٨ - ص٥٤.
(٣٨٣) ابن طباطبا العلوى - عيار الشعر - تحقيق عبدالعزيز المانع - دار العلوم للطباعة والنشر - الرياض - ١٤٠٥هـ - ص٩.
(٣٨٤) الآمدى: الحسن بن بشر - ٣٧٠هـ الموازنة بين شعر أبى تمام والبحترى، تحقيق السيد صقر - دار المعارف - مصر ط٢، ١٩٧٢ ص٥٥.
(٣٨٥) الجرجانى عبدالقاهر/ أسرار البلاغة، تحقيق محمد عبدالمنعم خفاجى - القاهرة - ط٢ - ١٣٩٦هـ - ١٩٧٦م - ص٢٢٨.
(٣٨٦) المصدر نفسه - ص٢٢٨، ٢٣١، ٢٣٥ - أسرار البلاغة وفى دلائل الإعجاز ٣٠١ - ٣٠٢.
(٣٨٧) الآمدى، الحسن بن بشر الموازنة بين شعر أبى تمام والبحترى - تحقيق السيد صقر - دار المعارف - مصر - ط٢ - ١٩٧٢ - ص٥٥ - ٦٠ - ٦٦١.

(٣٨٨) القرطاجنى: حازم. منهاج البلغاء وسراج الأدباء - تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة - دار الغرب الإسلامى - بيروت - ط٣/ ص١٩٤.

(٣٨٩) ابن النديم - الفهرست - تحقيق د.رضا تجدد - طهران - ط١ - ١٩٧٢ - ص٧٧.

(٣٩٠) المصدر نفسه ص٣٩.

(٣٩١) المصدر نفسه ص١٢٤.

(٣٩٢) المصدر نفسه ص١٦٣.

(٣٩٣) المصدر نفسه ص١٣٠.

(٣٩٤) القاضى الجرجانى: الوساطة - ص١٨٣.

(٣٩٥) ابن رشيق: أبو على الحسن ٣٩٠ - ٤٥٦هـ، العمدة فى محاسن الشعر وآدابه) ، تحقيق الدكتور محمد قرقزان - دار المعرفة - بيروت - ط١ ١٤٠٨هـ - ١٩٨٨) - ج٢ ص١٠٣٨.

(٣٩٦) انظر حول ذلك - الحاتمى - حلية المحاضرة - تحقيق - جعفر الكتانى - ط٢ بغداد - ١٩٧٥ - ج٢/ ٣١ ص.

(٣٩٧) انظر حول ذلك حلية المحاضرة للحاتمى والمنصف لابن وكيع والمثل السائر لابن الأثير.. وكلهم قد صنف للسرقة أكثر من عشرين مصطلحاً رتبها ووضعها فى حيز المعيارية.

(٣٩٨) ابن رشيق - العمدة ج٢/ ص ١٠٢٧ .

(٣٩٩) انظر حول هذه القضية: الغذامى: عبدالله - القصيدة والنص المضاد - المركز الثقافى العربى الدار البيضاء - ط١ - ١٩٩٤ - ص٢٧ - ٥٠.

(٤٠٠) السماعيل: عبدالرحمن إسماعيل - المعارضات الشعرية - النادى الثقافى بجدة - السعودية - ط١، ١٩٩٤ ص٤٠.

(٤٠١) هدارة: محمد مصطفى - مشكلة السرقات فى النقد العربى - المكتب الإسلامى - بيروت ط٢، ١٩٧٥ - ص٢٢.

(٤٠٢) الشايب: أحمد - تاريخ النقائض فى الشعر العربى - مكتبة النهضة المصرية - القاهرة ط٧ - ١٩٦٤ ص ص ٣ - ٤.

(٤٠٣) ابن رشيق: العمدة، ج٢، ص١٠٥٨.

(٤٠٤) فضل: صلاح - إنتاج الدلالة الأدبية - مؤسسة مختار للنشر - القاهرة - ط١ - ١٩٨٧ - ص٣١٥ عن جوليا كريستيفا - السيميولوجيا، ١٩٨١، ج١/ص٩، الترجمة الاسبانية .

(٤٠٥) يمكن الاطلاع بشأن التفاعل النصى والتأويل على كتاب محمد مفتاح "المفاهيم معالم" - المركز الثقافى العربى - بيروت - الدار البيضاء - ط١، ١٩٩٩ - ص٤٠ - ٤١.

(٤٠٦) عيد: رجاء - النص والتناص - علامات - ج١٨/م٥/ ديسمبر ١٩٩٥ - ص١٧٩ - ١٨٠.

(٤٠٧) فوكو: ميشال - حفريات المعرفة - تر: سالم يفوت - المركز الثقافى العربى - بيروت/الدار البيضاء، ط ٢/١٩٨١ - ص ٢١.

(٤٠٨) ناظم: حسن - مفاهيم الشعرية - المركز الثقافى العربى - بيروت/الدار البيضاء، ط ١ - ١٩٩٤ - ص ٦، ص ١١.

(٤٠٩) جينت: جيرار - مدخل لجامع النص - ص ٥ وص ٩٤.

(٤١٠) انظر بخصوص ذلك ناظم: مفاهيم الشعرية ص ١٠.

(٤١١) انظر بشأن ذلك: أبو ديب: كمال - فى الشعرية - مؤسسة

الأبحاث العربية بيروت، ط ١٩٨٧/١ - ص ١٩ - ٢٠.

(٤١٢) انظر فى شأن ذلك كمال أبو ديب. فى الشعرية - ص ١٣ - ١٤.

(٤١٣) انظر بشأن هجرة النص كتاب "حداثة السؤال" لمحمد بنيس - المركز الثقافى العربى - بيروت - الدار البيضاء، ط ١٩٩٨/٢.

(٤١٤) راجع مقالته الشعرية، تودوروف - تر: هاشم صالح - مواقف، لبنان - ع ٣٣ - خريف ١٩٧٨، ص ١٢٢ - ١٤٣ .

النص الموازى والملحقات النصية والعنوية هى ترجمات للمصطلح الأجنبى المذكور، ونعتمد النص الموازى إلى جانب البارانص لأنه برأينا أشمل من العنونة، وضام لها وللملحقات. وذكرنا جميع الترجمات حتى لا يُشكل على القارئ أنها مصطلحات مختلفة؛ بل هى الترجمات العربية للمصطلح المذكور، والقارئ حرّ باختيار المصطلح العربى الذى يرغب، ولكننا حملنا على عاتقنا توضيح ذلك.

(٤١٥) نذكر أن لجيرار جينت كتابًا بعنوان : Genettec Poetique (-Paris 1987* . coll. Seuil. Seuiled وأيضًا شكل العنوان إحدى العلاقات الهامة التى درسها تحت عنوان التعالى النصى فى كتابه طروس Palim Psestes 1982.

(٤١٦) اوى: جميل - السيميوطيقيا والعنونة - عالم الفكر - الكويت - م ٢٥، ع ٣ - يناير ومارس١٩٩٧/ - ١٠٦.

(٤١٧) المرجع نفسه ص ١٠٥ عن جيرار جينت فى مدخل لجامع النص.

(٤١٨) الجزار: محمد فكرى - العنونة وسيموطيقا الاتصال الأدبى - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨م - ص ٣٥.

(٤١٩) مارتينييه - أندريه - مبادئ ألسنية عامة - ترجمة: ريمون رزق الله - دار الحداثة - بيروت - ط ١ - ١٩٩٠ - ص ٢٢٣.

(٤٢٠) حمداوى السيميوطيقا والعنونة - عالم الفكر - ص ٩٨ - ٩٩.

(٤٢١) انظر بشأن ذلك يقطين: سعيد - الرواية والتراث السردى - المركز الثقافى العربى - بيروت/الدار البيضاء - ط ١٩٨٩/١ ص ٢٤ - ٣٢.

(٤٢٢) فوكو: حفريات المعرفة - ص ٢٥.

(٤٢٣) المرجع نفسه - ص ١٠٤.

(٤٢٤) قطوس: د. بسام - استراتيجيات القراءة - مؤسسة حمادة ودار الكندى - إربد - الأردن - ١٩٩٨ ص ٥٨.

(٤٢٥) أنظر بشأن القارئ النموذجى أو الضمنى وإيكو: امبرتو - القارئ فى الحكاية، تر: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافى العربى - الدار البيضاء، ط ١ - ١٩٨٦ .

(٤٢٦) بنيس: محمد - الشعر المعاصر - ج ٣ - ص ١٢٨.

(٤٢٧) انظر حول المفارقة قاسم: سيزا - المفارقة فى القص العربى المعاصر، فصول - القاهرة - م٢، ع٢ مارس ١٩٨٧، ص١٤٤ - ١٤٦ .

للنشر فى السلسلة :

* يتقدم الكاتب بنسختين من الكتاب على أن يكون مكتوباً على الكمبيوتر أو الآلة الكاتبة أو بخط واضح مقروء. ويفضل أن يرفق معه أسطوانة (C.D) أو ديسك مسجلاً عليه العمل إن أمكن.
* يقدم الكاتب أو المحقق أو المترجم سيرة ذاتية مختصرة تضم بياناته الشخصية وأعماله المطبوعة .
* السلسلة غير ملزمة برد النسخ المقدمة إليها سواء طُبع الكتاب أم لم يطبع .

إصدارات
سلسلة كتابات نقدية

174- آليات السرد بين الشفاهية والكتابة........ سيد إسماعيل ضيف الله

175- محمد إبراهيم أبو سنة الخطا والأثر.......... د. عبد الحكم العلامى

176- قراءة الآخر / قراءة الأنا.................. حسن البنا عز الدين

177- شعر مُحمَّد مُحمَّد الشهاوى ....هانى سعيد

178- الخطاب الشعرى فى الستينيات..............د. هشام محفوظ

179- الغفران فى ضوء النقد الأسطورى........ هجيرة لعور (بنت عمار)

180- الحب عند رواد الشعر الجديد......... د. عبد الناصر حسن محمد

181- خطاب البياتى الشعرى .... محمد مصطفى على حسانين

182- جماليات النَّص .... محمد الراوى

183- القومية فى المسرح السورى .... غادة الحسن ميكائيل

184- شعر عمر أبوريشة - قراءة فى الأسلوب .... محمود شفيق لاشين

185- القصة... امرأة .... محمد محمود عبدالرازق

186- شعر عبد العليم القبانى .... أمل سعد على

187- طَائر الشِّعر .... د. يوسف نوفل

188- بحثًا عن الشِّعر .... رفعت سلاَّم

189- النقد الثقافى .... عبد الله محمد الغذامى

شركة الأمل للطباعة والنشر
(موراافيتلي سابقاً)



ما فتئ الإنسان ينتج نصوصه، مستبيحاً نصوص العالم ومعانيه القارة، ليس على سبيل التمتع فقط بل على سبيل التخطّي والتجاوز أيضاً، مخبّئا فيها الحقيقة المدعاة، تاركاً نوافذ اندهاشه مشرعة على تفاسير غير منتهية ينتجها القارئ جراء عجزه عن تثبيت الدلالة، فالنص المتشكل أصلا من تفاعل مستمر لنصوص عديدة لا حصر لها سيبقى في تفاعل مستمر ما بقيت القراءة. وستبقى الدلالة مرجأة وستبقى الحقيقة ضالة.

التفاعل النصي تفسير جديد للشعرية حيث الشعرية خصيصة علائقية، يبحث في سرّ الإبداع وفي سرّ تشكل النصوص وإنتاجها وتوالدها وتناسلها ويفسر آليات تنميطها وتجنيسها وتصنيفها وهو منهج قرائي في تفسير النصوص وتأويلها وتفكيكها سعياً وراء الحقيقة والمعرفة والمتعة.

المؤلف
• نهلة فيصل الأحمد.
ناقدة، من مواليد : ميادين - دير الزور- سوريا.
• ماجستير في اللغة العربية وآدابها تخصص أدب ونقد من جامعة دمشق - سوريا عام 2000م.
• دكتوراه في اللغة العربية وآدابها تخصص أدب ونقد (قيد المناقشة) 2010م.
- مدرّسة في المعهد العالي للغات في جامعة دمشق عام1995م.
- محاضِرة في جامعة دمشق عام 2000م.
- مشرفة تربوية ورئيسة مركزالتخطيط والتطوير- الرياض- 2001م.
- محاضِرة في جامعات المملكة العربية السعودية قسم اللغة العربية للأعوام ا
من 2002 - 2007م.
- تكتب في الصحافة السورية والعربية منذ عام 1994م.
-لها عدد من الأبحاث المنشورة .
لها تحت الطبع :
1- التناصيّة في شعر نزار قبّاني.
2- شعرية القص.

تصميم الغلاف: هند سمير



www.gocp.gov.eg
www.althaqafaalgadida.com.eg
www.odabaaelaqaleem.com.eg
www.qatrelnada.com.eg

الثمن: ثلاثة جنيهات